326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 10 BUCUREȘTI Nr. 2

1965

5988

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R.P.R.; prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacție:
N. JULA

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1965.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite la comitetul de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

GHEORGHE GHEORGHIU-DEJ

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

HOTĂRÎREA
Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn, a Consiliului de Stat şi a Consiliului de Miniştri ale Republicii Populare Romîne

Pentru eternizarea memoriei tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej, Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat şi Consiliul de Miniştri ale Republicii Populare Romîne

HOTĂRĂSC:

1. Se vor edita lucrările tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
2. Se va edita biografia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
3. Statuia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi ridicată în oraşele Bucureşti şi Cluj.
4. Bustul tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi aşezat la Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Marea Adunare Naţională a Republicii Populare Romîne, clubul C.F.R. „Griviţa Roşie" din oraşul Bucureşti şi la Casa de cultură din oraşul Galaţi.
5. Pe clădirile legate de activitatea tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej în perioada ilegalităţii vor fi aşezate plăci comemorative.
6. La Muzeul de Istorie a Partidului din oraşul Bucureşti se va organiza o sală memorială, consacrată vieţii şi activităţii tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
7. Se va institui bursa republicană „Gheorghe Gheorghiu-Dej", care va fi acordată celor mai merituoşi studenţi.
8. Se va atribui numele „Gheorghe Gheorghiu-Dej" :
a) Oraşului Oneşti
b) Combinatului siderurgic Galaţi
c) Hidrocentralei „16 Februarie" de pe Argeş
d) Combinatului chimico-metalurgic din Baia Mare
e) Institutului Politehnic din Bucureşti
f) Casei de cultură a studenţilor din Cluj
g) Unei şcoli medii de cultură generală din oraşul Bîrlad
h) Unui bulevard şi unei pieţe din oraşul Bucureşti, precum şi unor pieţe şi străzi din alte oraşe importante din ţară.
9. Se va emite un timbru memorial cu efigia tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

COMITETUL CENTRAL
AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN

CONSILIUL DE STAT
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

CONSILIUL DE MINIŞTRI
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 10 1965 Nr. 2

SUMAR

Pag.

Hotărîrea Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, a Consiliului de Stat şi a Consiliului de Miniştri ale Republicii Populare Române III

STUDII

RADU NICULESCU, Consideraţii pe marginea anonimatului creaţiei populare 119
HENRI H. STAHL, Comentarii etnografice pe tema *Pluguşorului* 151
GH. CIOBANU, *Mugur Mugurel* 161

MATERIALE

RADU O. MAIER, Procedee populare de obţinere a varului în zona Bicazului 171
CONSTANTIN COSTEA, Aspecte compoziţionale în „jocurile de învîrtit" 183

NOTE ŞI RECENZII

GH. CIOBANU, Circulaţia tamburei în Ţările Române în perioada medievală 205
N. RĂDULESCU, Simpozionul de transcriere şi analiză al societăţii de etnomuzicologie 211
GOTTFRIED HABENICHT, Fr. J. Sulzer (1781) *despre nai* . . 217
PAVEL RUXĂNDOIU, Adrian Fochi, *Miorița* 219
MONICA BUDIŞ, „Studii şi cercetări de istoria artei" 224

https://biblioteca-digitala.ro

REVIEW
OF
ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10 | 1965 | No 2

CONTENTS

Page

The decision of the Central Committee ef the Rumanian Worker's Party, of the Council of State and of the Council of Ministers of the Rumanian People's Republic III

STUDIES

RADU NICULESCU, Some remarks on the anonymous character of folk creation 119

HENRI H. STAHL, Ethnographic comments on the theme of *Pluguşorul* 151

GH. CIOBANU, *Mugur Mugurel* 161

MATERIALS

RADU O. MAIER, Popular devices for lime extraction in the Bicaz region 171

CONSTANTIN COSTEA, Compositional aspects in the folk dances „jocurile de învirtit" 183

NOTES AND REVIEWS

GH. CIOBANU, Tamboura spreading in the Rumanian Lands during the Middle Ages 205

N. RĂDULESCU, The Symposium of Ethnomusicological Society concerning problems of transcription and analysis . . . 211

GOTTFRIED HABENICHT, Fr. J. Sulzer (1781) on the Pan-pipe 217

PAVEL RUXĂNDOIU, Adrian Fochi, *Miorița* folk poem 219

MONICA BUDIȘ, „Studies and Researches of History of Arts" . . 224

https://biblioteca-digitala.ro

CONSIDERAȚII PE MARGINEA ANONIMATULUI CREAȚIEI POPULARE *

RADU NICULESCU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

21-X-1964

1. Caracteristică stadiului actual de dezvoltare a folcloristicii este lipsa persistentă de cristalizare a conceptelor fundamentale ale disciplinei [1]. Specialiștii continuă să discute comprehensiunea și extensiunea noțiunii de folclor [2].

1.1. Explicația acestei stări de lucruri rezidă, pe de o parte, în greutățile legate de cuprinderea fluxului uriaș, multiplu diferențiat, al faptelor pe care folcloristica este chemată să și le asume; pe de altă parte, în împrejurarea că dialectica intrinsecă proceselor creației populare nu a beneficiat vreme îndelungată de o investigare dialectică corespunzătoare.

1.2. Carențele unor discipline conexe — psihologia creației și interpretării, sociologia faptului de artă, estetica [3] — au întreținut la rîndul lor serioase piedici în calea statornicirii unor principii teoretice de bază în folcloristică.

1.3. Consecutiv a operat și o altă împrejurare defavorizantă. Direct sau indirect, folclorul este definit de obicei în raport cu *creația cultă* (înru-

---

* Fragmente ale acestui studiu au făcut obiectul unei comunicări în mai 1964, la Institutul de etnografie și folclor (I.E.F.).

[1] Opțiunea pentru o definiție fiind de neînlăturat, precizăm din capul locului că avem în vedere folclorul sub un singur raport: ca totalitate a creațiilor spirituale de artă elaborate sau preluate creator de popor. Vom încerca în cele ce urmează să contribuim la limitarea vagului acestei definiții.

[2] O imagine panoramică a incertitudinii în materie de definire a folclorului (trăsături, inventar etc.) zugrăvește de pildă — pentru folcloristica americană — Francis Lee Utley în *Folk Literature: an Operational Definition*, „Journal of American Folklore", 1961, vol. 74, în spec. pp. 194—195. Cf., de asemenea, Åke Hultkrantz, *General Ethnological Concepts*, Copenhagen, 1960, pp. 135—141; Giuseppe Cocchiara, *Le tradizioni popolari sono preistoria contemporanea?* „Lares", XXII (1956), p. 37, etc. etc.

[3] Nu putem trece sub tăcere nici importanta și încă prea puțin plătita datorie pe care folcloristica o are firesc către numitele discipline, defecțiune ce le privează pe acestea de materiale indispensabile unei dezvoltări normale.

https://biblioteca-digitala.ro

dirile dintre cele două domenii fiind evidente și *esențiale*, creația cultă [4] beneficiind — în timp — de o cercetare analitică asiduă, cercetătorii folclorului fiind în mod necesar persoane de formație „cultă" pentru care folclorul este necunoscuta iar *arta* [5] *cultă* norma etc.).

Un examen atent dovedește însă că nici noțiunea de „creație cultă" nu este precis definită. Întîmplare istoric explicabilă. Pînă în momentul cînd preromantismul a impus conștiinței publice folclorul ca valoare, lucrul complex pe care îl numim *creație cultă* a fost lipsit de un termen de opoziție. Înainte de sfîrșitul secolului al XVIII-lea noțiunea în cauză nu ar fi putut constitui așadar decît cu greu (fie și numai din această unică pricină) obiectul delimitării sale *ca atare*. Ulterior, preocuparea — de altfel anemică — pentru definirea creației culte a dat insuficiente rezultate datorită îndeosebi dificultății întreprinderii, apoi unui număr de cauze între care, în primul rînd, faptul că făurirea unui concept riguros, „creația spirituală de artă *cultă*" (literatura, muzica etc. + artele interpretative corespunzătoare), nu a fost reclamată de *imperioase* necesități lăuntrice.

1.3.1. Situația neclară a genului proxim a avut drept consecință complicarea determinării diferențelor specifice menite să caracterizeze entitățile comparate în definiție, fapt agravat și de interpretările divergente date unor aspecte de fond ale existenței folclorului. Chestiunea diferențelor specifice a rămas controversată.

2. Fără a face propriu-zis excepție, *anonimatul* a fost totuși cu sau fără rezerve acceptat de timpuriu și de media cercetătorilor ca notă diferențială a conceptului de creație populară.

În această privință, bine informata *Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum* — Julian von Pulikowski, Heidelberg, 1933 [6], preocupată îndeosebi de evoluția *de ansamblu* a ideilor, oferă un stufos material dispus cronologic**. Spicuim [7] :

1828 ... Un cîntec „se naște, alții îl cîntă și astfel el devine proprietatea poporului, probabil fără ca însuși autorul să mai știe că el este cel căruia i se datorează existența cîntecului... Un cîntec compus [al cărui autor este cunoscut — *n. a.*] nu este cîntec popular" — Fr. J. K. A. Kretzschmer [8].

** Sursele fiind, în majoritate, greu accesibile dăm numai trimiterea la J. v. Pulikowski.

[4] Deși ne asociem părerii care — în virtutea existenței obiective a unei *culturi* folclorice — socoate vulnerabilă formularea „creație *cultă*", considerăm oportună menținerea ei în uz atît pentru că existența socială a „creației culte" presupune *în principiu* prezența atît la creator cît și la beneficiar a unei *conștiințe culturale* (**8**), cît și pentru că substituenții care se propun termenului (creație scrisă, artistică, profesională etc.) — înguști, rigizi — ni se par inacceptabili.

[5] Termenul fiind folosit deseori cu accepție limitativă, atragem atenția că integrăm *artei* și *literatura*.

[6] Avem în vedere postulatul potrivit căruia, în ciuda particularităților locale (oricît de accentuate), problemele fundamentale ale folclorului sînt — sau au fost — în ultimă esență aceleași pretutindeni.

[7] Faptul că este vorba de părerile unor autori germani și că în genere se are în vedere folclorul german este cu atît mai probant în ceea ce privește creditul acordat anonimatului folcloric cu cît intrusiunile culte — identificate — în folclorul popoarelor de limbă germană nu sînt nici tardive și nici neglijabile.

[8] p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro

1845 ... „Melodii populare sînt melodiile a căror origine nu este cunoscută" — Th. Hagen [9].

1854. „Cîntecul popular este creația întregului popor, nu a unui anume individ determinat. Desigur, un individ este cel care creează cîntecul, dar ceea ce se simte în el nu este o individualitate anumită ci sentimente și o atmosferă caracteristice întregului popor, astfel încît se poate spune că, oarecum, fiecare individ în parte ar fi putut fi creatorul acestui cîntec" — Karl Fr. Weitzmann [10].

1858. „Cîntecele populare sînt cele care își au originea în popor și sînt cîntate fără ca, cel mai adesea, autorul lor să fie cunoscut. O altă categorie de cîntece populare sînt cele de origine mai *recentă* [subl. noastră — *R.N.*] ai căror autori, poeți și compozitori, sînt cunoscuți" — Karl Merseburger [11].

1883. Cîntecele populare „sînt create de popor..., originea lor se pierde în mister" — Walter Lackowitz [12].

1886. Deosebirea între cîntecul popular și cel cult stă în anonimatul primului — Hugo Zernial [13].

1887. „Cîntecul popular propriu-zis nu are autor, cel puțin acesta nu este cunoscut" — Otto Elben [14].

1898. „Anonimatul este lege pentru cîntecele populare" — Max Friedländer [15].

1905. Cîntecul popular este cîntecul simplu (einfaches) devenit în așa măsură proprietatea poporului încît nu se mai cunoaște numele compozitorului său — Bruno Schrader [16].

1907. Cîntecul popular este cel „care s-a născut în sînul poporului, alcătuit de un autor necunoscut ... și deosebindu-se de cîntecul cult prin forma simplă și conținutul general obiectiv" — Franz Müller [17].

1910. Poporul nu se interesează de autorul cîntecelor sale și nici dacă un anumit cîntec apărut în sînul său este sau nu de origine cultă — Heinrich Rietsch [18].

1914. Este greșit ca un cîntec aparținînd unui poet cunoscut — de exemplu „Loreley" — să nu fie socotit cîntec popular; un asemenea cîntec

---

[9] pp. 107—108.

[10] pp. 125—126. Teza (a cărei coincidență cu ideile lui Steinthal și ale „psihologiei popoarelor" e frapantă) se remarcă prin intuirea — aproximativă — a dialecticii cîntecului popular. Ideea va fi adesea reluată.

[11] p. 138.

[12] p. 161.

[13] p. 208.

[14] p. 133.

[15] p. 228.

[16] p. 249.

[17] p. 252.

[18] p. 244. Înrîurirea lui John Meier este evidentă, cf. J. Meier, *Kunstlieder im Volksmunde*, Halle, 1906, pp. 12—14.

https://biblioteca-digitala.ro

a devenit popular *deși* [sublinierea noastră — *R.N.*] poetul și compozitorul sînt cunoscuți — Viktor von Geramb [19].

1925. Una din caracteristicile fundamentale ale cîntecelor populare este: poeții și compozitorii sînt necunoscuți — Karl Schauss[20].

1927. Cîntecele populare s-au născut în popor, adică au fost create de niște indivizi ale căror nume au fost cu timpul date uitării — Willy Weichert [21].

1928. Cîntecul popular este acela care trăiește în popor și al cărui autor nu e cunoscut sau nu e simțit ca autor — Wilhelm Jensen [22].

Etc...

2.1. Autoritatea afirmațiilor (referitoare la cîntec, dar nuanțat extensibile la întreg folclorul) cuprinse în această selecție, variază. Într-un fel însă, fie că se mărginesc să proclame anonimatul, fie că îl justifică prin „conținutul general obiectiv" al creației populare, prin uitare sau, mai perspicace, prin dezinteres pentru autori, toate citatele sînt egal caracteristice pentru modul obișnuit de abordare a problemei. Toate se mulțumesc să formuleze concluzia unei inducții elementare, introducînd — eventual — și conceptul de „anonimat" socotit, pare-se, limpede și univoc.

3. Reconstituirea căii urmate de cei care au emis, după un moment experimental, judecăți de tipul „anonimatul este lege pentru cîntecul popular", nu comportă dificultăți deosebite.

Notăm — să presupunem [23] — într-o așezare, de la un localnic, un cîntec care — text, melodie — ne este necunoscut. Cîntecul — o stabilim în primul moment, bizuindu-ne pe elemente de conținut și structură, fără a pierde din vedere posibilitatea infirmării evaluării noastre — este un cîntec popular. „Cine l-a făcut?" — întrebăm. Interlocutorul ne va răspunde:

fie că *el* e autorul,

fie că nu știe („nu știu", „e din bătrîni" etc.),

fie că autorul este un terț (un consătean, un cunoscut etc.).

Verificînd, constatăm adesea că textul (sau melodia sau ambele) e cunoscut în forme asemănătoare și de alți localnici, de locuitori ai așezărilor vecine etc., și că părerile despre identitatea autorului nu coincid. Adresîndu-ne colecțiilor, arhivelor etc., stabilim — din nou caz frecvent — că în realitate cîntecul a circulat și circulă în variante asemănătoare

[19] p. 270.

[20] p. 239.

[21] p. 242.

[22] p. 247.

[23] Descriem în ipostază ficțională cazul cel mai comun pe care l-am întîlnit în cercetarea de teren.

https://biblioteca-digitala.ro

pe o arie întinsă și că, eventual, a fost consemnat prima oară cu decenii în urmă [24].

Repetăm de 10, de 30, de 300 de ori operația descrisă. Rezultatele vor fi în esență aceleași: ne vom regăsi de fiecare dată în fața unei serii de fapte de artă mai mult sau mai puțin asemănătoare a căror urmărire în spațiu și timp pînă la origini nu va fi practic posibilă.

Cine vor fi fost deci inițiatorii necesari ai acestor serii, autorii versiunilor primitive? Nu știm și nu vom ști. Pe temeiul datelor astfel obținute sîntem puși în situația de a conchide analogic că majorității operelor folclorice nu li se poate stabili paternitatea ultimă.

4. Dar simpla constatare a anonimatului rămîne fără consecințe cît timp *semnificația*, *cauzele* și *rangul* său în cadrul fenomenului folcloric nu sînt elucidate.

5. A fost făcută nu o dată afirmația elementară — regăsibilă și în succinta antologie inserată (**2**) — că operele folclorice (texte, melodii, dansuri) sînt anonime deoarece nefiind consemnate în scris, ele și autorii lor [25], numele acestora din urmă au fost *uitate* în cursul carierei ambulatorii a operelor.

Memoria (individuală, colectivă) pierde cu timpul un număr de fapte înregistrate — este o constatare de bun simț. Pare deci normal ca uitarea să joace un rol însemnat în explicarea neconservării în folclor a numelor creatorilor primelor versiuni.

5.1. Uitarea — respectiv memorarea — nu este însă fenomen indeterminat. La nivelul individului unele fapte se uită mai greu, altele mai ușor, cîteva par definitiv fixate în memorie, toate în virtutea unor determinări psiho-sociale. Astfel, de mult psihologia experimentală a demonstrat că, în virtutea interdependențelor dintre subiect și obiectul reflectat, constituirea legăturilor asociative stabile, proces decurgînd în proporții variabile din acte voluntare și involuntare, este *imposibilă* chiar în condițiile repetării frecvente a operațiilor memorării, *dacă în fața subiectului experienței nu stă, mai mult sau mai puțin limpede, sarcina expresă de a memora* [26]. *Memoria colectivă* — medie a *memoriilor* individuale — este

---

[24] Confruntînd materiale culese între 1949—1963 de I. E. F. din nord-estul Transilvaniei, cu colecții vechi, am constatat că 47 de texte poetice dintr-o culegere (321 texte) alcătuită în *1838* în Transilvania de sud-vest (Ion Mușlea, *Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838*, București, Ed. Academiei R.P.R. [1962]), se regăsesc cvasi-identice — și cu poziție avantajoasă în repertoriul local — printre textele culese în ultimii 15 ani. De exemplu:

strigătură AIEF (*i. 5013* Mocod—Năsăud, 1950):	text Pauleti (268/128):
Șine-n lume-o mai văzut	Dracu negru ș-o văzut
Iepure vara cosind	Iepure vara cosînd
Iepuroaica strîngînd fîn	Iepurele fîn strîngînd
. . . . .	Cocostîrcu căpițînd.
Cocostîrgu căpițînd	

[25] În general autorii care se referă la anonimatul folcloric identifică, explicit sau implicit, opera folclorică cu versiunea ei inițială, iar pe autorul operei cu autorul acesteia; statutul variantelor rămîne imprecis. Din rațiuni de metodă, adoptăm și noi deocamdată acest punct de vedere, de altfel parțial îndreptățit.

[26] Cf. S. L. Rubinstein, *Existență și conștiință*, București, Ed. Științifică, ed. a II-a, 1962, p. 259.

https://biblioteca-digitala.ro

obiectul unei determinări sociale superioare : faptele sînt înregistrate sau nu, și o dată înregistrate sînt reținute un interval de timp scurt sau lung, în măsură considerabilă *după cum o dictează interesele sociale* [27].

5.2. În aceste condiții, propoziția : „folclorul este anonim deoarece autorii sînt dați uitării", nu poate fi socotită o explicație satisfăcătoare. Mai întîi pentru că nu poate explica de ce cîntecele, basmele etc., sînt reținute și cultivate în multiple variante, în vreme ce creatorii lor sînt uitați. Apoi, pentru că a vorbi de uitare fără a-i menționa cauzele echivalează cu a atribui acesteia limitele accepțiunii comune a termenului, aceea de fenomen legat unilateral de fiziologia creierului. Or, explicarea anonimatului exclusiv prin uitare și a uitării numai prin dinamica sa internă de fenomen psihic, se izbește ineluctabil, mai devreme sau mai tîrziu, de dificultăți. Vom aminti un caz grăitor.

5.2.1. În 1930, într-un incediu izbucnit în biserica unui sat din Muntenia subcarpatică au pierit un număr mare de locuitori. Catastrofa a produs emoție în întreaga țară. La scurt timp — probabil — de la aceasta, undeva în regiunea satului sinistrat a apărut o baladă care nara desfășurarea funestelor evenimente. În ciuda unor eforturi susținute, cercetări întreprinse 10 ani mai tîrziu în zona respectivă nu au mai reușit să stabilească nici unde, nici prin cine a luat naștere cîntecul povestitor [28]. Martorii întîmplării, lăutarii care contribuiseră la lansarea baladei, cei care formaseră auditoriul inițial al acesteia, trăiau și au fost interogați. Autorul a rămas însă — definitiv — necunoscut [29].

Date fiind condițiile, este exclus ca uitarea să fie desemnată unică responsabilă pentru această situație. Dacă cei ce au asistat la „premiera" baladei — gen spectacular [30] în această parte a țării, presupunînd un public ascultător în fața căruia se produce în anumite ocazii (nuntă, petrecere etc.) mai mult sau mai puțin *memorabile*, interpretul de obicei profesionist [31] — ar fi fost într-adevăr interesați de persoana lăutarului care le relata elegiac întîmplările la care participaseră direct sau afectiv, uitarea atît de rapidă a numelui acestuia ar fi fost imposibilă. Este însă limpede că

---

[27] „Uităm ceea ce nu prezintă o importanță vitală pentru noi, nu stimulează interesul nostru, nu corespunde necesităților noastre, nu ocupă un loc esențial în activitatea noastră și, ca urmare, nu e suficient întărit" — *Psihologia* sub redacția lui A. A. Smirnov..., București, E. S. D. P., 1959, p. 245.

[28] Cf. O. Bîrlea, *Procesul de creație al baladei populare române*, în „Revista fundațiilor", an. VIII (1941), nr. 6, pp. 558—598. De reținut că factura de cronică nemijlocită a baladei (precizări onomastice, abundența și autenticitatea detaliilor etc.) indică fără tăgadă în satul cu pricina, sau în împrejurimile sale, locul de naștere al cîntecului.

[29] Balada, cunoscută sub titlul *Focul de la Costești* (nr. 339 în „Indicele tematic al baladei populare" de Al. Amzulescu, v. *Balade populare românești*, București, EPL, 1964, vol. I, p. 232), are o arie de răspîndire relativ întinsă, acoperind zone importante din Oltenia și Muntenia. Culegeri din ultimul deceniu au atestat prezența baladei în repertoriul contemporan (v. fișierul tematic Al. Amzulescu la IEF).

[30] Cf. Emilia Comișel, *The rumanian popular ballad* în *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*, ed. tertia, Budapesta, 1959, pp. 31—52.

[31] Împrejurare importantă în ce ne privește, deoarece consecutiv numărul autorilor posibili ai unei balade recente și cu răspîndire teritorială modestă nu poate fi decît restrîns, — *deci anonimatul cu atît mai semnificativ din punctul nostru de vedere.*

https://biblioteca-digitala.ro

numele autorului nu a *preocupat* de fapt niciodată colectivitatea în care a fost creată și a circulat amintita baladă. Numele autorului nu a fost uitat. El nu a fost memorat.

6. Acest caz ca și altele, denunțînd situații similare [32], confirmă în primă instanță teza elaborată mai de mult de teoria folcloristică — și consemnată de noi — potrivit căreia mediile folclorice *se dezinteresează* de paternitatea operelor pe care le cultivă. Cauzele acestei dezafecțiuni pentru autori urmează să fie însă stabilite.

★

7. Problema paternității creației, și corelativ a anonimatului, este complexă. Ea depășește limitele producției artistice, legată fiind de creația umană în genere. Domeniul artei — ca urmare a legăturii de adîncime fără egal în acest caz dintre creator și creație, ca urmare a unicității, într-un sens absolută, a operei de artă etc. — a devenit totuși de mult terenul predilect de dezbatere a acestei probleme.

7.1. La prima vedere s-ar părea că preocuparea pentru numele creatorului unei opere este dată de însăși firea lucrurilor. *Obiceiul* de a ne interesa de creator, și în primul rînd de numele său, atunci cînd avem de-a face cu opera are o incontestabilă forță; obișnuința ajunge să se obiectiveze cînd și cînd în forme paradoxale precum botezarea istoriografică a necunoscutului „notar al regelui Bela al III-lea", autor în secolul al XII-lea al *Gestei Hungarorum* — cronică ce consemnează existența prealabilă descălecării arpadiene, a cnezatelor românești în Transilvania —, cu numele ilogic de „Anonymus". Istoria și experiența curentă arată însă că această direcționare a interesului este de fapt o cucerire relativ tîrzie a civilizației — dobîndită, în domeniul european, de antichitatea elină, irosită în parte de evul mediu teologal, restaurată de Renaștere —, cu cîmp de desfășurare și azi limitat și inegal distribuit pe domenii și specii de artă: cea mai simplă anchetă sociologică poate constata că în vreme ce majoritatea oamenilor culți (să zicem: cu studii medii și superioare, cu profesiuni sau preocupări intelectuale etc.) se interesează de numele autorilor versurilor citite, ai muzicii de operă pe care o ascultă etc., numai o redusă minoritate se preocupă de numele scenariștilor filmelor văzute sau de numele arhitecților proiectanți al clădirilor pe care le admiră.

7.2. Fără a neglija complexitatea împrejurărilor care determină atitudinile sociale, putem afirma că, îndeobște, pentru ca preocuparea activă pentru autor să apară este necesar ca fenomenul de artă — devenit obiect de reflecțiune — să fie considerat sub unghiul determinării sau, mai precis, este necesar ca stabilirea determinărilor cauzale imediate ale operei (*cine, cînd, de ce*) să ajungă să prezinte *realmente* interes social.

[32] De pildă, cercetări în 1952 în Hațeg au constatat apariția unui nou text legat de un ritual funebru local („ruga"); deși inovația data de prin 1946—1947 și fusese larg îmbrățișată, informatorii *nu își mai aminteau* precis cine îi era autorul — cf. O. Bîrlea, *Un aspect al procesului de creație în folclor*, în „Studii și cercetări de etnografie și artă populară", volumul I, 1960, pp. 291—301.

https://biblioteca-digitala.ro

În absența unei atari orientări a interesului, problema autorului rămîne inexistentă. Autorul interesează numai în măsura în care se are — și *dacă* se are — în vedere calitatea sa de *cauză* nemijlocită, concretă, a operei.

7.3. Avînd conștiința determinării, oamenii reușesc să înțeleagă că orice creație umană presupune un creator care o justifică; iar pentru ca aceasta să nu rămînă un simplu dedus al spiritului este necesar ca personalitatea sa să fie marcată de un nume, în planul cunoașterii logice condiție minimă a individualizării.

7.3.1. Funcția cea mai evidentă a numelui de autor este aceea de *denominator* al opusului împreună cu titlul, de *integrator* al opusurilor unui creator într-o noțiune globală — *„opera* artistului N." — și de *„raportor" al acesteia din urmă la cadrul istoric corespunzător.*

7.3.2. Dar practic, numele de autor ca atare este — abstracție făcînd de ceea ce fatal comunică opera despre creatorul ei — lipsit de valoare informațională, este, ca nume propriu „hors-contexte", un simplu substantiv cu număr minim de atribute conotative predicabile [33]. Numele se valorizează numai în momentul în care capătă semnificație de *semn* (v. nota 67) al biografiei unei personalități. Pentru a putea încadra opera, este așadar nevoie ca numele creatorului să se integreze la rîndu-i într-un sistem de referințe istorice: cel puțin datele vieții și firii persoanei denumite. Cercetarea metodică a cauzalității întruchipate în autor este astfel una din sarcinile istoriografiei și — în oarecare măsură — a criticii artelor, ca discipline constituite. Pentru relevarea sensurilor inaparente ale operei sau pentru confirmarea semnificației evidente a acesteia sînt citate caracterele ființei morale, eventual fizîce, a autorului; întîmplările intime, mediul, formația creatorului, atitudinea sa față de evenimentele sociale, sînt studiate pentru a explica și reexplica opera. Pe contul său, fiecare amator de artă, cititor etc. — nu lipsit de cultură — schițează la rîndu-i aceleași operații: caută corespondențe între sensul creației și atitudinile umane ale creatorului, încearcă să-și reprezinte făptura și experiențele acestuia pentru a intui rădăcinile stilului, pentru a *trăi* nu numai opera ci — în ipoteze — și procesul înfăptuirii ei.

8. Dar relația cauză-efect este expresie a fluxului universal al fenomenelor, iar a concepe cauzalitatea înseamnă a adopta din capul locului un punct de vedere istoric mai mult sau mai puțin ferm. Cu alte cuvinte, pentru a opera cu principiul cauzalității asupra unui fenomen de artă este necesar ca acesta să fie abordat ca încununare a unui proces, să intereseze nu numai ca entitate în sine dar și ca rezultat al unei activități creatoare la rîndu-i înțeleasă ca valoare multiplu condiționată: adică să fie privit implicit ca *fapt de cultură* multilateral, ca obiect al interconexiunii cosmice. Ceea ce începe să fie larg posibil numai în momentul în care crearea și receptarea operei devin prin educație socială *acte de cultură* recu-

[33] Cf. Otto Jespersen, *Phylosophy of Grammar*, London, 8-th impression, 1958, p. 66; R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of language*, s' Gravenhage, 1956, p. 3 etc. În măsura în care onomastica unui idiom ne este familiară (material lexical, forme de gen, paradigme etc.), numele proprii corespunzătoare *ne pot* comunica totuși unele date aproximative (naționalitate, provincie, epocă, sex) despre persoanele denumite.

https://biblioteca-digitala.ro

noscute, independent de gradul de limpezime conceptuală a acestei recunoașteri. Deprinderi educate de diverse modalități de formare intelectuală (școală etc.), fac din „cine este autorul operei?" o întrebare-reflex, determinată de contactul cu opera de artă; anonimatul operei culte (fie manifestare de mentalitate utilitarist-funcțională (**9**) — vezi literatura medievală europeană [34] —, fie accident — manuscris deteriorat etc. —, fie enigmă confecționată de autorul doritor să se disimuleze) nu este niciodată acceptat ci *tolerat*; la nivelul social al artei culte regăsirea autorului constituie, lămurit sau difuz, o năzuință culturală obștească al cărei organ specializat îl formează disciplinele umaniste [35] și în primul rînd filologia.

8.1. Propagarea *nominativă* a operei culte este fenomen polideterminat. Vom aminti două — principale — aspecte ale acestei stări de fapt, amîndouă *practic* necunoscute creației populare.

8.1.1. Diviziunea socială fundamentală a muncii, făurind condiții prielnice creației spirituale *individuale*, autonomizînd-o și învăluind-o în prestigii, a accentuat de timpuriu la autori sentimentul dreptului la beneficiu moral *personal* de pe urma operelor lor. Ulterior, tîrziu, în epoca burgheză, cînd „dreptul de autor" a fost legiferat [36] și arta a devenit îndeletnicire mai organizat remunerativă, revendicărilor morale li s-au adăugat sistematic interese de ordin material: foloasele patrimoniale, glăsuiește legea, revin celui care a creat opera și o semnează. Fie primul motiv, fie al doilea, fie ambele, au determinat la autori o aceeași atitudine: consimt ca opera să le devină publică doar dacă numele lor o însoțește.

8.1.2. De altă parte, edituri, impresari, teatre etc., popularizează numele autorilor pe care îi promovează nu numai din principiu cultural sau din elementară condescendență, ci și din interes material (circulația operei culte fiind între altele și activitate economică): numele este trăsătură de unire între opera cunoscută și cea în curs de difuzare a autorilor, popularizarea numelor urmează așadar să aibe repercusiuni pozitive în obținerea adeziunii publicului. Or, mizînd instinctiv sau precugetat pe existența unei sumare bibliografii mentale în conștiința clientelei lor, și încurajînd atari spontane înserieri de cunoștințe, editorii — e tutti quanti — inculcă de fapt publicului date esențiale despre existența autorilor, căci opoziția autor-opus e relativă iar cea mai concentrată biografie a unui autor va fi întotdeauna bibliografia operei sale.

8.2. Este firesc ca în aceste condiții, nume de autori — consemnate grafic, răspîndite, sărbătorite, sub imperiul diverselor interese — să intre

---

[34] Cf., spre pildă, Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale. VI^e–XIV^e siècle*, Paris, P.U.F., 1954, pp. 45, 49, 55–56, 82, 83 etc.

[35] În epoca modernă prima lucrare critică de sinteză privind anonimatul și pseudonimul literar, *De nominum mutatione ad legem unicam*, apare în 1669 la Leipzig, redactată de Fredericus Geisler (1636–1679), profesor de drept la universitatea orașului. Îi urmează, în 1708, monumentalul *Theatrum anonymorum et pseudonymorum* al jurisconsultului hamburghez Vincent Placcius (1642–1699), dezvoltare a mai vechii *De scriptis et scriptoribus anonymis et pseudonymis syntagma* publicată de același — tot la Hamburg — în 1674,...

[36] În Anglia — pare-se prima țară care inaugurează o atare legislație — legea „dreptului de autor" (pentru tipărituri) este instituită în 1777, în Prusia în 1837 etc. O „convenție universală a dreptului de autor" intră în vigoare abia în 1952, sub patronaj UNESCO.

https://biblioteca-digitala.ro

conștient sau *paraconștient* în memoria cititorilor, ascultătorilor, spectatorilor etc.

9. Dacă, dimpotrivă, fenomenul de artă este abordat unilateral, dacă se are în vedere exclusiv valoarea în sine a operei, capacitatea acesteia de a satisface funcției nemijlocite căreia îi este menită, dacă între *beneficiar* și *operă* nu intervine acea distanțare care să permită abordarea sub incidență culturală a acesteia din urmă, determinarea autor-operă rămîne în afara unghiului optic al subiectului. Este caracteristică în această privință lipsa de interes pentru numele autorilor citiți la copii în general și la numeroși adulți cu nivel de cultură mediocru, fără ca la mijloc să fie nici lipsă de curiozitate, nici neapărat superficialitate congenitală. Pur și simplu, interesul acestor categorii de cititori, majoritatea sensibili și inteligenți, este spontan și total acaparat de afabulație, de sensurile etice, de țesătura versurilor etc. Reproduc fidel cărțile citite dar ignoră pe autori. Citesc pe *Robinson* nu pe De Foë. Pentru ei cartea e un fenomen absolut care prezintă interes numai prin sine, tot ce nu este organic cartea care i-a delectat nu le mai reține atenția [37]. Iar autorul nu este cartea ci, ontic vorbind, un element străin.

10. Or, ceea ce impresionează de la bun început pe cel ce studiază folclorul ca fenomen viu este tocmai *funcționalitatea* acestuia [38]. Bartók nota: „...muzica populară este legată organic de toate momentele mai importante ale vieții sătești; de asemenea, la origini, orice muzică populară a fost legată *numai* [sublinierea noastră — *R.N.*]. de manifestările colective ale vieții satului" [39], și mai departe, referindu-se la stări arhaizante în muzica populară, preciza: „...muzica populară deservește în toate ramificațiile sale un scop determinat, după legile nescrise al satului" [40].

10.1. Pregnanța caracterului funcțional al folclorului nostru diminuează în prezent. Cîntecul epic (care și-a pierdut funcția informativă), cîntecul funebru sau nupțial etc., sînt chemate azi într-o măsură din ce în ce mai mare să îndeplinească „funcții nemotivate" [41]. Sub raportul care ne interesează această evoluție rămîne însă neesențială: modificările au caracter *intern*. Mai explicit: în lucrarea de față concepem funcționalitatea artei folclorice în primul rînd în sensul cel mai larg, acela legat de funcția socială fundamentală — estetică, etică, gnoseologică — a artei, și abia în al doilea rînd ca articulare funcțională a fenomenului artistic

---

[37] De pildă, într-o situație oarecum analogă se află, mutatis mutandis, acei tehnicieni lipsiți de cultură tehnică superioară care cunosc ca tehnologie și construcție diverse tipuri de generatori electrici dar nu știu că inventatorul dinamului este un anume Zénobe Gramme.

[38] Reamintim că înșeși originile artei sînt legate, în mare măsură, de funcții extraestetice precise în cadrul procesului muncii sociale, Cf. Plehanov, *Scrisori fără adresă*, București, EPLP, 1957, pp. 88, 94 passim.

[39] Béla Bartók, *De ce și cum se culege muzica populară* în *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, Ed. Muzicală, 1956, p. 300.

[40] Béla Bartók, *op. cit.*, p. 39.

[41] De pildă, un cîntec sau un dans ritual este executat fără ca interpreții să mai aibă conștiința destinației originare a acestuia, se urmărește numai respectarea convenienței, a „obiceiului" — cf. P. Bogatyrev, *La chanson populaire du point de vue fonctionnel*, în „Travaux du Cercle linguistique de Prague", VI (1936), pp. 222—234. Exemple interesante (Drăguș-Făgăraș) în Al. Dima, *Conceptul de artă populară*, București, 1939, pp. 51—53 etc.

https://biblioteca-digitala.ro

într-un complex ceremonial sau ritual etc. Inversăm în acest fel ordinea istoriei, respectăm însă ierarhia contemporană a forțelor. De aceea pierderea caracterului ritual — implicație de mare intensitate funcțională — al unor piese, sau — mai cu seamă — restrîngerea în genere a domeniului fenomenelor rituale, ceremoniale etc., nu înseamnă decît ieșirea din zona funcționalității restrînse în domeniul vast al funcționalității fundamentale, în orice împrejurări supraordonată.

10.2. Dar funcționalitatea nu înseamnă numai interconexiuni obiective de fapte de cultură, ci și, strîns legată de acestea — cauză și consecință a lor —, *atitudine umană*. Practic, acest aspect al funcționalității ne va reține atenția. Ca atitudine a subiectului, funcționalitatea — în ce ne privește — se manifestă în primul rînd prin aceea că, pe plan social, dintre factorii care contează în crearea operei folclorice (în mare: *funcția, un conținut adecvat, modalitatea formală de realizare* furnizată de tradiție și, în calitate de copulă, *voința interpretului*) spontan se acordă funcției atenție maximă, adesea exclusivă, voinței creatoare atenție minimă. În folclor opera de artă nu este considerată *cauzal* ci *final*.

Un cîntec de nuntă, de pildă, este infailibil destinat unui moment al ceremonialului, implicit el e menit să satisfacă nevoia de frumos a asistenței. Nimeni nu reflectează nici la nuntă, nici după aceea asupra împrejurărilor cîntecului. Faptul existenței acestuia pare imanent.

Internaționala a fost și este cîntată de milioane de oameni. Puțini știu că versurile îi aparțin lui Pottier, și mai puțini că muzica a fost scrisă de Dégeyter [42]. Internaționala îi interesează mai presus de orice pe cei care o cîntă, prin semnificație, prin forța de sugestie și frumusețea simplă care fac din ea un sprijin moral în luptă. Ignorarea celor doi autori și atragerea operei lor către domeniul folclorului muncitoresc este de fapt un involuntar omagiu.

Un cîntec liric oarecare, hărăzit să răspundă în primul rînd unor necesități spirituale individuale, îl preocupă pe interpret numai prin potențialul său emoțional. Raporturile interpret-cîntec sînt epuizate de satisfacerea, sau de nesatisfacerea — și în acest caz interpretul poate interveni modificator —, intereselor interpretului.

Și iată în sfîrșit, ca o confirmare, declarația unei sătence din Transilvania, tipică pentru informațiile furnizate de interpreții de folclor în legătură cu piesele interpretate (informatoarea fusese întrebată de unde știe cîntecul pe care îl executase): „De la Ștefan Pralea, cioban [un consătean — *n. a.*], îl auzeam cîntînd din trișcă. L-am auzît și de la alții, dar numa cum zîcea el mi-o plăcut". Întrebată cine e autorul, interpreta răspunde: „Da știu eu? ! Îi din bătrîni" [43]. Pe interpretă nu o privește „cine a făcut

---

[42] De bună seamă, cei ce se ocupă de *Internaționala* ca fenomen de cultură muncitorească cunosc onomastic, biografic, iconografic, pe cei care au creat imnul, iar propaganda organizațiilor clasei muncitoare face larg cunoscute numele lor. Ca manifestare de masă, *Internaționala* rămîne însă anonimă.

[43] Cf. fișele *mg. 1232 j* și *i. 25.417* — AIEF.

https://biblioteca-digitala.ro

cîntecul". Pentru ea contează doar faptul că a avut prilejul să audă un cîntec care *i-a plăcut* şi pe care l-a învăţat. Atît [44].

10.2.1. Prin urmare, important este doar ca opera folclorică *să existe* pentru a satisface necesităţile de ordin estetic, gnoseologic, etic, ceremonial (multiformă conversiune a multiple funcţii magice), ale colectivităţii. Raporturile dintre colectivitate şi opera folclorică sînt reglementate numai de criterii de natură afectivă ori de protocol (ritual, ceremonial).

10.2.2. „Reacţia funcţională" faţă de operă nu e însă numai una din cauzele radicale ale anonimatului folcloric, ea este totodată şi criteriul profund al distincţiei, pe planul atitudinii sociale, între acesta şi anonimatul „cult" (**8**).

10.2.3. Iar *funcţia* precumpăneşte, *în primul rînd*, pentru că precede orice alte contingenţe. Şi în ordinea firească a fazelor apropierii spirituale a unei opere în condiţiile artei *culte*, întîi ne interesăm de valoarea în sine a operei şi abia pe urmă — eventual — de autor, de circumstanţele creaţiei etc. [45]. Această ordine în succesiune este impusă de prioritatea legăturii *practice* a individului cu realitatea în procesul cunoaşterii.

11. Dacă se meditează asupra acestei stări, în legea cu aparenţă barbară care osîndeşte autori de capodopere la anonimat perpetuu, poate fi desluşit un adevăr adînc şi universal: *creaţia are în orice împrejurări o anume prioritate* — la prima vedere paradoxală — *asupra creatorului ei, rod al autonomiei cu care este investită de îndată ce actul creaţiei s-a consumat*, şi, totodată, consecinţă a suspomenitei (**10.2.3.**) configuraţii a raporturilor naturale beneficiar-operă-autor.

Într-adevăr, să presupunem de pildă — prin absurd — că ar fi dovedite cu argumente de nerespins drepturile, nu ale unui Ben Johnson, Bacon sau William Stanley, ci ale unor uimitori anonimi asupra operei lui Shakespeare. Ce s-ar pierde net? Nu puţin. Tot ceea ce studiile shakespeariene au stabilit prin confruntarea datelor despre omul Shakespeare cu „presupusa" sa operă, o bună parte deci din succesele în înţelegerea mai cuprinzătoare şi în explicarea genezei acesteia din urmă. Totuşi — este limpede — oricît de trist ar fi bilanţul, farmecul inefabil şi strălucirea „cronicilor", comediilor, sonetelor — pe drept sau pe nedrept — shakespeariene, vor rămîne în marile lor linii neatinse, neatins va rămîne caracterul lor de document capodoperă al Renaşterii în Britania.

Nu este însă indispensabil să ne adresăm unor himerice cazuri-limită. Realitatea oferă material plin de tîlc. Astfel, spre exemplu, studiul întemeiat pe investigaţii anterioare al unui cercetător francez, însoţind în 1962 o reeditare a cunoscutelor *Scrisori portugheze* [46], a dovedit definitiv

[44] Se ignoră desigur, *nu* cauzalitatea categorială („cîntecul l-au făcut străbunii" sau „l-a făcut un om din satul vecin" etc. sînt declaraţii curente) ci, cu excepţii pe care le vom expune (**13.1.**), cauzalitatea *concretă*.

[45] Preocuparea pentru operă se împleteşte adesea inextricabil şi simultan cu interesul pentru creator, pentru cariera operei etc. În genere însă timpii procesului urmează ordinea indicată.

[46] *Lettres Portugaises, Valentins et autres oeuvres de Guilleragues*, texte établi, avec introduction..., par Fr. Deloffre et J. Rougeot, Paris, Garnier, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

că acestea nu aparțin — cum s-a crezut mai bine de două secole — Mariei Ana Alcoforado (1640—1728), călugăriță, ulterior superioară a mănăstirii Concepçon din Beja, ci pseudo-traducătorului acestora în franceză, Lavergne de Guilleragues (1628—1685), gentilom gascon, magistrat, ambasador al regelui Ludovic al XIV-lea pe lîngă Poartă, intim a lui Racine și om de litere. Faptul, trebuie să recunoaștem, aduce modificări în raporturile cititorului cu *Scrisorile portugheze*. Ceea ce am luat drept zbaterea deznădăjduită a unei iubiri ce a existat aevea, nu este decît un roman epistolar — inspirat poate de împrejurări reale, „literatură" totuși. Sîntem nevoiți să renunțăm la sentimentul autenticului care ne timbra pînă acuma într-un fel anume emoția. Pe de altă parte, evaluarea acestei răsturnări de situații este, de asemenea, sursă potențială de reconsiderațiuni istorice, filologice etc. Schimbarea semnificației *literare* a *Scrisorilor* e certă. Afectează ea *substanța de fond a operei*? Înclinăm să credem că nu. Nici disparitatea considerabilă care separă pe adevăratul autor de presupusa autoare, nici alt argument sau revelație documentară, oricît de catastrofale, nu pot altera sublimitatea acestor cinci scrisori. Ele reflectă *intrinsec* tragedia iubirii imposibile, situație etern omenească în condiționări istorice diverse. Prin aceasta ele sînt esențial incoruptibile.

În aceeași chestiune — dar pe alt plan — putem aminti un fapt de valabilitate generală care a făcut nu demult obiectul unei demonstrații. Cercetări de stilistică literară [47] au pus în evidență caracterul de structură semantică *adîncă* și *nelimitată* al metaforei poetice — categorie echivalentă sub raport estetic cu poezia însăși —, împrejurare care pe de o parte explică perenitatea operelor poetice iar pe de altă parte implică independența și superioritatea relativă a operei, în sensul indicat inepuizabilă, față de actul epuizabil și epuizat al creației, prim și ultim episod care presupune în mod necesar un autor.

11.1. Sursa esențială a independenței relative a operei de artă rezidă în modul existenței ei sociale. Dacă pentru a exista ca obiect opera se poate mulțumi cu propria-i realitate fizică, existența sa socială ca fapt de artă devine posibilă numai prin intermediul unui *dialog* istoric cu societatea; opera — structură materială teoretic imuabilă în arta cultă — își modifică (cantitativ, calitativ) volumul spiritual *reflectat*, în funcție de variabila relației date, în speță interlocutorul individual sau, mai ales și hotărîtor, în funcție de stadiul dezvoltării *societății* — interlocutor colectiv [48].

11.2. Folclorul nu face așadar decît să meargă — sub presiunea unui *complex de determinări* — pînă la ultimile consecințe în recunoașterea *de facto* a primatului valoric al operei pe plan social.

12. Vom schița descrierea acestui *complex cauzal*.

12.1. O primă cauză sălășluiește chiar în obiect și a fost amintită (**11**): opera de artă își este suficientă sieși. În genere, pentru a beneficia de

[47] Tudor Vianu, *Quelques observations sur la métaphore poétique* în *Poetic, Poetyka, Поэтика*, Warszawa, s'Gravenhage, f. a. [1961] pp. 297—304.

[48] „Fiecare generație redescoperă marile opere ale poeziei, trăiește încă o dată beția entuziasmului pentru ele, le înțelege în felul ei, depune în ele confidența cea mai intimă a sufletului său, descoperă adevărurile de care are mai multă nevoie" — Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 304.

https://biblioteca-digitala.ro

operă, cunoașterea istoriei acesteia — autor etc. — nu e *absolut* indispensabilă. („Licența" este cu atît mai motivată în cazul cînd — subiecții avînd a face cu opere de factură binecunoscută lor — necesitatea unui mediator și accesibilității e nulă, prin excelență cazul folclorului, artă pe care omul la-o însușește din copilărie și o trăiește pînă la moarte).

12.1.1. Pe de o parte însă, valoarea gnoseologică a *împrejurărilor* operei, capacitatea lor de a sublinia semnificațiile psihologice, filozofice, estetice ale operei de artă, nu poate fi negată. Înțelegerea literaturii lui Dostoievski, a graficii lui Goya, a muzicii lui Chopin — pentru a cita exemple izbitoare — este amplificată de cunoașterea vieții acestor personalități. Totodată experiența dovedește istoric ceea ce era logic supozabil: amprenta biografiei este prezentă și în producția creatorilor de folclor [49].

12.1.2. Pe de altă parte, urmărirea minimală a relației autor-operă e în principiu conceptibilă de orice conștiință căci practic ea s-a săvîrșit milenar — în bună măsură se săvîrșește și astăzi — prin forța dialecticii *spontane* a gîndirii [50], capabilă să reflecteze independent de interesele nemijlocite ale insului, obiectul în țesătura nesfîrșită a determinărilor și aspectelor sale.

12.2. Dacă mediile folclorice nu au purces totuși pe o cale oferită de spontaneitatea conștiinței, cale care ducea la cunoștințe prețioase — dacă nu vitale —, este pentru că organizarea socială (în esență, modul de producție) a interzis maselor acest lucru.

12.2.1. În virtutea diviziunii sociale fundamentale a muncii, maselor le-a revenit întotdeauna munca fizică, cu productivitate scăzută, destinată să acopere trebuințele întregii societăți și, mai cu seamă, marile cerințe de consum ale claselor dominante. Prin aceasta, masele (mediile folclorice) au fost private în bună măsură de cele două principale condiții ale activității intelectuale [51]: t i m p, în sensul de răgaz pentru studiu, meditație și elaborare intelectuală, liber de obligația trudei pentru altul, liber de necesitatea muncii istovitoare (cu unelte rudimentare etc.) pentru asigurarea propriei existențe, și i n s t r u c ț i u n e, ca *înmagazinare* rapidă și sistematică de informații asupra cîștigurilor istorice ale artelor și științelor și — prin aceasta — *criteriu de orientare gnosică* a conștiinței (a „curiozității").

12.2.2. Este evident că numai dispunînd de timp — orice proces intelectual, oricît de spontan, are o măsură temporală minimă — și totodată de un concentrat al experienței intelectuale a umanității, ireconstituibilă de *un* om sau de *o* generație, oamenii pot depăși cercul preocupărilor imediate, pot pricepe și exploata folosul acestei depășiri. Or, am arătat, preocuparea pentru autor nu este — și socialmente nu poate fi —

[49] Cf. Ștefania Golopenția, *O poetă populară: Veronica Găbudean*, în „Revista de folclor", II (1957), nr. 1—2, și I. Taloș, *Pe urmele poetei populare Veronica Găbudean*, în „Revista de folclor", V (1960), nr. 3—4.

[50] E greu de admis că un Giorgio Villani, de pildă, dînd în ale sale *Historie Fiorentine* informații biografice despre Giotto, avea — în consens cu semnificația obiectivă a gestului său — conștiința faptului că înregistrează elemente ale dialecticii „fenomenului Giotto".

[51] Cf. K. Marx, Fr. Engels, *Opere alese*, ESPLP, București, 1955, vol. I, ed. II-a, p. 600.

https://biblioteca-digitala.ro

o preocupare imediată. Ea e preocupare *mijlocită*, mediată anume de interesul pentru operă [52].

12.2.3. Și nu numai atît. Spre deosebire de receptarea operei, proces de cunoaștere afectiv-intelectiv specific, îndeobște numit *cunoaștere artistică*, investigarea autorului este un act elementar de cunoaștere teoretică : e vorba de identificarea unui caz particular al cauzalității universale, știută ori intuită. Intervin așadar nu numai diferențe de *loc* în succesiune, ci și diferența de *calitate* distingînd cîmpuri deosebite, deși înrudite, ale cunoașterii. Și a iniția un nou efort, calitativ altul decît cel depus pentru asimilarea operei, înseamnă din nou timp și instrucțiune !...

12.3. În consecință, inerența *funcționalității* (**10.2.3.**) faptului de artă apare doar ca *premisă* a dominării de către aceasta a cîmpului folcloric. Hotărîtoare rămîne împrejurarea că funcționalitatea operează *solitar* și *spontan*, neconcurată de preocupări cultural-intelectuale care presupun învățătură și educarea unor deprinderi.

★

13. Se întîmplă adesea ca interpretul de folclor să afirme că el este autorul piesei (un cîntec, să zicem) pe care a executat-o, piesă cunoscută și interpretată în satul său, iar colectivitatea e posibil să-i întărească spusele. Care poate fi adevărul ? Dacă socotim neprobantă simpla prezență a unui nume și punem în discuție legitimitatea reclamării paternității, dacă — pe de altă parte — adoptînd criteriile curente ale artei culte, distingem tranșant „creația" de „interpretare", există evident numai *două* posibilități :

I. interpretul este autorul cîntecului (prototipului),

II. interpretul nu este autorul, fie că (a) de bună credință consideră cîntecul interpretat — variantă a unui cîntec circulant — drept creația sa, fie că (b), impostor, abuzează de neinformarea celor din jur și prezintă drept proprie creație un cîntec de aiurea.

13.1. Prima situație (I) comportă, în ciuda aparențelor, unele complicații.

Confirmate de cercetarea colecțiilor și de investigații de teren, afirmațiile interpretului pot fi socotite ca probabil exacte. Interpretul nu e deci numai interpret ci și autor, iar numele său este *cunoscut* colectivității care îi interpretează creația. Ne aflăm așadar în prezența unui tip de fapte care contrazic aserțiunile dezvoltate pînă acum cu privire la anonimatul creatorului versiunii inițiale.

13.1.1. Faptele sînt incontestabile. Cu o singură precizare : fenomenul este local și temporar.

Astfel, să presupunem că prototipul — neconsemnat scriptic sau consemnat episodic — intră în circulație generînd variante, emigrînd în alte așezări. Numele autorului, care în așezarea de origine — un sat spre pildă — s-a fixat în memoria localnicilor (deoarece numea un consătean [53], deoarece la crearea cîntecului eventual asistaseră, luînd cunoș-

[52] Aparent este posibilă și prioritatea interesului pentru autor (v. și nota 45) ; să zicem aflînd de Hemingway (faimă, legendă biografică etc.), vrem să citim Hemingway. În realitate și în acest caz pornim totuși, *a priori*, de la interesul suveran al *operei*.

[53] Înregistrarea durabilă pe plan local a numelui autorului poate fi avantajată incidental de personalitatea puternică a acestuia, de împrejurările memorabile ale lansării cîntecului etc.

https://biblioteca-digitala.ro

tință nemijlocit de relația operă-creator etc.), nu mai este reținut de interpreții din alte sate ai variantelor cîntecului : principial nepreocupați de personalitatea autorilor, aceștia nu au motive să memoreze nu nume care nu aparține nici măcar unei persoane fizic cunoscute. Analog se petrec lucrurile și în *timp* [54] pretutindeni unde circulă cîntecul, inclusiv în satul autorului ; chiar și aici, unde inițial s-a bucurat — posibil — de recunoaștere, autorul ca persoană devine treptat un necunoscut, în unele cazuri chiar pentru actualitatea imediată, în orice caz pentru generațiile tinere care preiau variante ale unui cîntec la crearea căruia nu au fost de față [55].

13.2. După un interval de timp — cîntecul circulă —, este posibil, posibilitate verificată, ca altcineva decît autorul legitim să ridice pretenții asupra cîntecului în condițiile unuia (a) sau celuilalt (b) din cazurile generice indicate (II). Numărul imposturilor, inocente sau nu, este virtual nelimitat.

13.3. Istoria unui cîntec cules de I. E. F. în anul 1961 din Transilvania [56], poate ilustra concludent schema generală, sugerată în paragrafele anterioare, dedusă din colaționarea colecțiilor și datelor furnizate de urmărirea folclorului viu. Interesul sporit al acestui caz constă în aceea că ne îngăduie să asistăm la fazele nașterii și propagării unui bun folcloric.

Subliniem caracterul specific contemporan al cîntecului, al circumstanțelor creării și răspîndirii lui [57].

13.3.1. Cîntecul exprimă în toate variantele sale — texte între 13 și 34 de versuri, cîntate pe o melodie unică — satisfacția muncii comune împlinite și mîndria pentru excelența în frumusețe și hărnicie a fetelor și feciorilor din... (numele diferă după locul culegerii), care au lucrat benevol la instalarea rețelei de radioficare în sat.

Textul-prototip a fost compus laborios [58], cu respectarea canoanelor tradiției, și înzestrat cu melodia unui cîntec de joc de largă circulație — auzit probabil la radio [59] — de o fată [60] din comuna Zagra-Năsăud,

---

[54] Am presupus evoluția topografică descrisă ca desfășurîndu-se sincronic.

[55] Amble situații (spațiu, timp) le poate ilustra, în parte, o întîmplare din tinerețea-i hordouană, relatată de Coșbuc : „...Odată îi făcusem unei fete o epigramă. Frate-meu a chiuit la „horă" „strigătura" făcută de mine. A prins. Toți flăcăii o învățaseră și o chiuiau. După vreo patru ani, mai mare mirarea mea : în revista „Familia" din Oradea citesc o poezie populară culeasă din jurul Lăpușului. Era epigrama mea !". — apud C. Marinescu, *George Coșbuc. Studiu critic*, București, 1923, p. 206.

[56] G. Habenicht și L. Bîrgu : *„Cît e lumea și țara". Asupra genezei și circulației unui cîntec nou*, în „Revista de folclor" VII (1962), nr. 1—2, pp. 128—137.

[57] *Valabilitatea de model generic a cazului particular pe care îl vom înfățișa rămîne nefrustrată de această circumstanță, nu pentru că am avea de a face cu procese de natură anistorică, ci pentru că* măsura istorică *a elementelor fundamentale care participă la crearea, răspîndirea și perpetuarea folclorului face posibilă cuprinderea în aceeași unitate-cadru a unor fenomene profund deosebite ca funcție, structură, vechime și luciditate ideologică.*

[58] „...Ș-apoi o fost un program... și *m-am chinuit* ș-am făcut versurile..." — *op. cit.*, p. 133.

[59] Autoarea nu își amintește în ce împrejurări a auzit melodia — ilustrare a degajării cu care sînt mînuite în mediul folcloric bunuri artistice care nu aparțin manipulatorului.

[60] Leontina Ocnean n. în 1940, cf. fișa *inf. 268*—AIEF.

https://biblioteca-digitala.ro

cu prilejul inaugurării în 1959 a instalației de radioficare. Autoarea și-a prezentat inițial creația pe scena căminului cultural din sat. Succesul a fost neobișnuit. În 1961, au arătat cercetările, cîntecul era cunoscut și cîntat de majoritatea locuitorilor satului, începînd cu copii de vîrstă preșcolară. Întrebați, consătenii o numeau pe autoare și-i recunoșteau meritul.

Ulterior, cîntecul a fost interpretat de creatoare la un concurs de amatori, la Năsăud. Adoptat de concurenți și spectatori din alte sate, înregistrat și retransmis de stația raională de radioficare, cîntecul a beneficiat de difuzare rapidă pe o arie relativ întinsă. Ancheta folcloristică a constatat în primăvara lui 1961 prezența unor variante ale cîntecului în trei comune — Mocod, Nimigea, Mintiu — la 8 km sud și respectiv 15 km sud-est de Zagra; toponimic localizate, variantele erau inferioare, ca dimensiuni și realizare, originalului. Dar, deși crearea cîntecului era fapt recent și satul de origine apropiat, deși împrejurările amintitului concurs popularizaseră pe autor iar numele acestuia însoțea cîntecul în anunțul crainicului stației de radioficare, *nici unul* din interpreții variantelor, *nici unul* din cei care auziseră cumva la concurs, la difuzor etc., cîntecul, și au fost chestionați, nu cunoșteau numele creatorului versiunii prototip.

Cei care au răspuns totuși pozitiv la întrebarea de unde știu cîntecul, au precizat cel mult că l-au auzit, direct sau la difuzor, de la o anonimă „fată din Zagra". *Demonstrație de dezinteres față de autor*: *nimeni nu s-a întrebat dacă această fată era sau nu autoarea cîntecului, nimeni nu i-a reținut numele.*

În sfîrșit, patru interprete ale unei variante din Mocod au declarat că *ele* ar fi autoarele cîntecului. E greu de spus în ce măsură interpretele erau ele însele convinse de întemeierea acestei pretenții. Probabil este doar ca precizarea conform căreia ele ar fi pus la punct varianta lor (text condensat, modificări în formulare, aceeași melodie) cu ocazia unei festivități în sat, să corespundă realității.

Investigații la Mocod un an mai tîrziu — iunie 1962 — au înregistrat specimene din descendența certă sau probabilă a cîntecului — respectiv texte [61] apropiate de versiunea inițială și texte [62] care reproduceau din aceasta doar vag ideea sau nici atît, toate cîntate pe melodia originară. Interpreții au menționat surse diverse de învățare a cîntecului. Nici unul nu s-a mai referit, nici măcar indirect, la originea reală a acestuia. „Fata din Zagra" pare să fi intrat definitiv în conul de umbră, cel puțin, deocamdată, pentru o parte din interpreți.

★

14. Problema indiferenței față de autor se leagă de un alt aspect al biologiei folclorului, semnalat și el la timpul său, citat relativ frecvent, dar insuficient valorificat: folclorul trăiește efectiv, fenomenal, numai în momentul exteriorizării expresive specifice, numai *în* și *prin interpre-*

[61] Cf. „Revista de folclor", VII (1962), nr. 3—4, p. 110, precum și fișele *i. 25.581, i. 25. 582, i. 25.583*—AIEF.

[62] Cf. fișele *i. 25.579* și *i. 25.580*—AIEF.

https://biblioteca-digitala.ro

tare [63]. Altminteri el nu este decît fie virtualitate conținută de memoria interpreților potențiali, fie produs conservat, păstrat în înregistrări directe (disc, bandă magnetică, film) sau în colecții scriptice — ambele, stări de latență.

C. Brăiloiu scria în 1932 : „Melodia populară nu are nici o realitate prin ea însăși. Ea nu există real decît în momentul în care este cîntată și nu trăiește decît prin voința interpretului său" [64]. Iar Bartók, reluînd în 1936 ideea, preciza : „Nu putem spune că melodia cutare este așa cum am notat-o în cutare sau cutare loc, ci numai că atunci, în mometul acela, a fost așa" [65].

Ceea ce se afirmă despre melodie, cea mai suplă componentă a creației populare, este valabil în proporții diverse pentru toate domeniile folclorului. Basmele de pildă — interpretate totodată epic, dramatic, mimic și pantomimic — cunosc și ele o pronunțată variabilitate de obîrșie interpretativă.

14.1. Dar, în treacăt fie spus, deși remarcată și comentată de mult de toată lumea, variația folclorică e încă mediocru cercetată. Nici chiar în chestiunea relativ nepretențioasă a parametrilor aproximativi ai variației nu există un acord. Bunăoară, o pertinentă cercetare asupra proceselor epicii sîrbești constata nu de mult — dezmințind, proporționalitățile propuse de un elementar silogism — că pentru *același* cîntec, la același *bun* interpret, între variante despărțite prin 15 ani, amplitudinea variației, deși considerabilă în valoare absolută, e *neînsemnat* mai mare decît între variante despărțite prin numai 10 minute ! [66].

14.2. Ce înțelegem însă, în fond, prin *creație* și *interpretare* ?

14.2.1. În definire formală (avem în vedere literatura, muzica, dansul), *a crea* artă, ca proces productiv specific, înseamnă a construi o sinteză de semne [67] conformă — cel puțin în parte — rigorilor lexicului și logicii limbajului adoptat (muzică etc.), purtătoare de informație estetică [68] ; fie precumpănitor *sinteză fără precedent*, fie precumpănitor *prelucrare a unui precedent* (sinteză parțială), depășind însă — în orice caz — transcrierea ordinară [69].

14.2.2. La rîndu-i, *interpretarea* este exteriorizarea imaginii rezultate din interacțiunea conștiinței *reflectoare* cu opera-obiect reflectat. Mai

[63] Am căutat de la început să sugerăm, cel puțin terminologic, acest fapt.

[64] C. Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, în „Revue de Musicologie", nr. 40 (1932), p. 9—10.

[65] Béla Bartók, *op. cit.*, p. 30. Articolul lui Bartók poartă ca motto un fragment din citatul reprodus de noi din Brăiloiu.

[66] Cf. Albert C. Lord, *Serbian epic folk poetry*, în „Journal of International Folk Music Council", III (1951), p. 50.

[67] Prin „semn" înțelegem *purtător material de informație*, informația fiind „...obținerea unor date necunoscute (...informația obținută este cu atît mai mare cu cît mesajul primit este mai nedeterminat...)" — Edmond Nicolau, Const. Bălăceanu, *Cibernetica*, București, Ed. Științifică, 1961, p. 102.

[68] Pentru categoria de „informație estetică" (respectiv „informație semantică") cf. A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1958, p. 134.

[69] Umila operație poate căpăta totuși, după împrejurări, valori diferite : între copierea unui text și copierea unei picturi se interpun nu numai deosebiri tehnice dar și diferențe de cîtime și valoare a contribuției copietorului.

https://biblioteca-digitala.ro

precis, interpretarea se constituie ca opunere expresivă de echivalențe subiective elementelor operei, operație posibilă grație faptului că, în limite elastice, numitele elemente pot primi — fără a risca haosul — accepții variabile. Un rol important în remodelarea interpretativă a sensului operei revine totodată *împrejurărilor* întîmplătoare sau intenționale (decorul în teatru etc.) care în interacțiune cu substanța subiectiv reprodusă a operei plămădesc aliajul fenomenului interpretativ.

14.2.3. Esențială ne apare interpenetrația relativă a celor două fenomene : creația se constituie frecvent pe tiparul interpretării, la rîndu-i interpretarea înseamnă — în anumite limite — creație, sinteză inedită.

14.3. Existența interpretativă a folclorului creează, inerent, punți între folclor și acele domenii ale artei culte care prin natura lor sînt nevoite să recurgă la serviciile interpretării. Muzica, dramaturgia, baletul, nu se pot realiza plenar decît animate de artele interpretative complementare. Dar interpretarea implică, prin însăși esența ei, neidentitatea actelor interpretative săvîrșite asupra aceluiași obiect. Fiecare act interpretativ constituie în mod necesar — și controlabil — un fapt unic care consacră o variantă unică a piesei — muzicale, dramatice etc. — interpretate. Apare deci lămurit că în mod normal nu numai folclorul dar și artele culte care depind de interpretare trăiesc *efectiv* numai prin variante interpretative[70].

14.3.1. Afirmăm prin urmare că fiecare act interpretativ consfințește o operă neidentică cu modelul ei, pornind atît de la principiul identității dialectice a fenomenelor [71] cît și de la concluziile generale ale practicii interpretative în toate domeniile artei [72], de la concluziile experienței unor remarcabili practicieni ai cercetării folclorului [73].

14.3.2. E totuși perfect adevărat că neidentitatea rămîne adesea sub nivelul perceptibilului, iluzia identității este desăvîrșită, iar acceptarea ei ca „realitate" nu prezintă inconveniente notabile.

Cu toate acestea menținem, în principiu, și pentru domeniul practicii — ca tehnic utilă studiului — ideea individualității variantei, căci delimitarea unor identități reclamă un criteriu de valoare, altfel spus *un* punct de vedere, în vreme ce varianta ca fapt ontologic unic se deschide

---

[70] Vezi de ex., Alfred Hoffman, *Interpretări variate ale concertului nr. 1 de Franz Liszt*, în „Studii și cercetări de istoria artei", X (1962), nr. 2, pp. 363—382.

[71] Identitatea absolută, leibnitziană, este un mit — sau o convenție. Identitatea nu este posibilă decît ca identitate a contrariilor și există numai grație faptului că trăsăturile ce se suprapun sînt din punct de vedere logic independente de restul trăsăturilor, legic contradictorii, a două fenomene date.

[72] În ce privește interpretarea dramatică de pildă, atît critica universitară cît și eseistica oamenilor de teatru sînt, în genere, unanime în a argumenta *variabilitatea* și *caracterul creator* al spectacolului — cf. Tudor Vianu, *Arta actorului*, București, Ed. Vremea,f.a., pp. 30—37. 46, passim; Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, Éditions de la N.R.C., Paris, 1938, p. 132; Peter Brook, *Le point de vue du metteur en scène* în volumul *Shakespeare*, Hachette, Paris, 1962, p. 251 etc.

[73] Definind varianta, Stith Thompson, întemeiat pe inevitabilitatea variabilității — „fiecare repetare *dezvoltă variații*" (subl. noastră — *R.N.*) — susține „legitimitatea investirii cu calitatea de *variantă* a fiecărui exemplar al unei piese folclorice (each example of an item of folklore)" — *Standard Dictionnary of Folklore, Mythology and Legend*, New York, 1950, vol. II, p. 1154—1155.

https://biblioteca-digitala.ro

A. În primul rînd, tradiția face posibilă creația folclorică neîntreruptă și abundentă — originală sau dezvoltînd un dat preexistent — căreia îi oferă canavale, formulări cristalizate, tropi prefabricați, sintagme consacrate; ea contracarează astfel efectele uitării și memorării defectuoase, ale lipsei de timp și de condiții favorabile elaborării, îngăduind încordării creatoare să se rezolve rapid și economic; necesitatea de a crea integral este prin aceasta întotdeauna masiv suplinită. Sensul profund al existenței tradiției este invariabil același: asigurarea satisfacerii necesității sociale corespunzătoare prin soluții prompte și încercate.

B. Dar concomitent tradiția constrînge creația impunîndu-i respectarea unor constante cuprinse în înseși modalitățile de ajutor acordate, stabilind limite în formă, conținut, spirit, ce nu pot fi depășite. Nu pot fi depășite sau, mai exact, pot fi cu greu depășite nu pentru că interpretul de folclor ar „cultiva *deliberat*" un limbaj comun cu cei din jur ci, pe de o parte, fiindcă avantajele vitale pe care le implică sprijinul tradiției ar fi în caz contrar pierdute, pe de altă parte, fiindcă tradiția a fost unicul, iar în prezent — cînd, spre pildă, în țara noastră arta și cultura de orice tip devin într-o măsură crescîndă un bun de masă — este încă principalul criteriu al gustului mediului folcloric; acesta nu percepe constrîngerea tradiției, consideră normele ei ca modalități de exprimare de la sine înțelese așa cum „de la sine înțeleasă" este limba maternă.

Ca urmare, *inovația* are un cîmp de desfășurare relativ îngust în folclor: dată fiind condiția colectivă a folclorului, nu trăiește — iar prin a trăi se înțelege a circula și a se generaliza — decît inovația care e acceptată și practicată de un număr masiv de interpreți, ceea ce implică existența unei platforme comune, platformă care este — sub raportul dat — tradiția. Preponderența elementelor de tradiție colorează aparent uniform creația populară lăsînd impresia iluzorie — în primul rînd celor ce neglijează esența interpretativă a folclorului viu și se raportează exclusiv la colecții scriptice — de dezindividualizare absolută.

De fapt, *interpretarea* asigură manifestarea personalității interpretului atît în cazul minimal al reproducerii convențional-identice a unei piese, cît și, cu atît mai mult, în cazul restructurării manifeste a acesteia.

Expresia individuală este în folclor o prezență subtilă, adesea greu sesizabilă, de multe ori neinteresantă, în orice împrejurări *existentă*.

C. Cel de al treilea proces este crearea și recrearea permanentă a propriei ființe, transformarea lentă a tradiției în contrariul ei, *înnoirea*, care adoptată de colectivitate redevine la rîndu-i tradiție. Fiecare creație, fiecare interpretare, confirmă tradiția prin elemente pe care le reia a *n*-a oară, contribuie prin atitudini negative (nu întrebuințează, acordă spațiu modic etc.) la îndepărtarea tradiției moarte sau muribunde, participă, fie și infinitesimal, prin ineditul pe care îl aduce, la agregarea unor noi forme ale tradiției. Tradiția folclorică există prin urmare în mod real, actual, și își exercită influența numai prin cîntece, basme ș.a.m.d. *concrete*, mai exact prin interpretarea acestora, și evoluează lent prin salturi calitative precedate în genere de lungi serii, cu evoluție diversă, de micro-

https://biblioteca-digitala.ro

acumulări cantitative[82]. Astfel, în „cîntecul nou" de pildă, unei schimbări profunde a conținutului de idei îi corespunde o inovație radicală infimă pe planul mijloacelor de expresie, noul în această privință stînd mai cu seamă în valorificarea selectivă a tradiției [83].

15.2.1. Aceste trei procese își găsesc proiecția complexă în cele trei momente cardinale ale existenței faptului de folclor :

creația prototipului,

creația continuă ulterioară prin variante succesive, care nu înseamnă neapărat șlefuire sau neapărat degradare (în cazul citat de noi (**13.3.**), de ex., asistăm la o degresiune evidentă) ci, după posibilitățile interpretului și după împrejurări, cînd una cînd alta — deși nu se poate eluda faptul că unele piese folclorice ajung, în timp, și aceasta numai prin cizelare, la forme relativ stabile, remarcabile prin echilibru și concentrare (v. nota 24) — și iarăși

tradiția — în sensul de b i l a n ț în continuă mișcare al contribuțiilor unui număr indeterminabil de individualități care creînd prototipuri și interpretînd variante, introduc în fondul comun structuri metrice, motive și imagini, procedee mnemotehnice etc., corespunzătoare — la nivelul epocii — exigențelor frumosului și moralei, expulzînd totodată spontan ceea ce simt a fi sau a fi devenit urît ori caduc [84] și impunînd astfel o normă medie acceptabilă și reprezentativă pentru *toți.*

15.2.2. Tradiția este momentul cel mai pronunțat colectiv [85] prin suma mare a individualităților care au creat-o, prin faptul că a apărut și există numai în urma consensului general, prin discreția relativă cu care se exercită asupră-i influența individuală. Creația prototipistică este dimpotrivă momentul cel mai pronunțat individual al creației ; prin participarea suverană a tradiției și ea este însă, de fapt, rodul unei cooperări. În folclor, în mai mică sau mai mare măsură, creația individuală este așadar — contradictoriu — operă colectivă.

16. Problema autorului — și a anonimatului acestuia — este legată de problema originalității creației într-o manieră și o măsură care se cer precizate.

16.1. În principiu, autor poate fi socotit *oricine a depus o cantitate de muncă* creînd în parte (adaptare, prelucrare etc.) sau în întregime un

---

[82] Cf. Paula Carp, *Cîteva cîntece de ieri și de azi din com. Bătrîni*, „Revista de folclor", II (1957), nr. 1—2 — exemplificare concludentă a caracterului în genere *lent evolutiv* al creației populare —, de asemenea M. Pop, *Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan*, „Revista de folclor", IV (1959), nr. 1—2, în special pp. 61—64 — concluzii generale la problemă — etc.

[83] Cf. Monica Brătulescu, *Contribuții la studierea mijloacelor de compoziție și stil în folclorul nou*, în „Revista de folclor", VII (1962), nr. 3—4, p. 40.

[84] În Maramureș, pînă acum 30—40 de ani era comună o specie arhaică de cîntec, „horea lungă", a cărei melodie se intona cu bizare spasme guturale. Astăzi, această tehnică vocală nu mai e cultivată decît de bătrîni, tinerii o socot ridicolă și o repudiază — cf. fișa magnetofon *mg. 2535 r/n* și fișa text *mg. 2535 v/a* — AIEF, ambele din Cuhea-Vișeu, 6 VIII 1963.

[85] Folcloristul sovietic V. P. Anikin, de pildă, consideră tradiția ca manifestare *fundamentală* a activității creatoare *colective* în folclor — cf. V. P. Anikin, *Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре*, „Русский фольклор", V (1960), p. 10—11.

https://biblioteca-digitala.ro

obiect, în speță o operă de artă — bună sau lipsită de valoare, inedită sau contrafăcută. Impostura absolută intervine deci doar în momentul în care aproprierea unei opere de artă străine se reduce la uzurparea numelui pe frontispiciul acesteia, gest ce nu pretinde nici un efort aplicat la însăși materia operei.

16.2. Cu alte cuvinte, *orice* proces de muncă — chiar cea mai exactă producție de serie — consacră (dată fiind neidentitatea indivizilor participanți la elaborare, neidentitatea ipostazelor succesive ale aceluiași individ, a condițiilor externe etc.) *autori* și, respectiv, obiecte *originale*. Apare limpede prin urmare că discutarea originalității este indicat să se refere mai puțin la această însușire *în sine* și mai mult la *amploarea* ei.

De pildă, definirea — altfel cu totul îndreptățită — a originalității creatorului de artă ca „totalitate a trăsăturilor individuale ce deosebesc o personalitate artistică de alta, un mod de sesizare și prezentare a realității de altul"[86], nu face decît să constate *implicit* universalitatea categoriei: orice artist, personalitatea cea mai ștearsă, va prezenta totdeauna caractere particulare care să confere în mod obiectiv operei sale „un loc anume în contextul unei epoci sau al unei țări". Or importante sub aspect practic sînt nu atît particularitățile *inevitabile* ale unei opere — sau ale unui artist — cît *cuantumul* interesului pe care o operă de artă îl poate trezi prin doza de *inedit* conținută, prin *gradul* și *eficiența* acestuia. Stabilirea uzuală a acestor indici cade încă în sarcina intuiției, deși critica artelor este de mult în căutarea unor criterii obiective iar cercetări derivînd din teoria comunicației propun deja soluții relativ riguroase pentru evaluarea cantitativă a originalității unui dat prin improbabilitatea componentelor sale [87].

16.3. Este vizibil însă că o tentativă de rezolvare multilaterală a raporturilor — în folclor — între originalitate pe de o parte și chestiunile conjugate ale creației și autorului pe de alta, este prematură. Ea nu poate da roade cel puțin atît timp cît problematica practică a tradiției folclorice nu va fi fost măcar în linii generale rezolvată.

★

[86] Tudor Vianu, *Personalitatea și creația artistică*, comunicare ținută în iunie 1956 la Academia R.P.R., manuscris.

[87] Adaptînd legea forței excitantului (*senzația* e proporțională cu logaritmul *excitației*), A. Moles (*op. cit.*) obține expresia:

$$H = - k \log \omega \quad \text{(p. 31)}$$

în care H = informația (senzația), ω = probabilitatea faptului dat (intensitatea excitației), iar k = constantă; interpretată prin definiția formalizată (Wiener-Shannon) a cantității de informație, această relație devine

$$H = - Nt \sum_{i}^{n} pi \log_2 pi \quad \text{(p. 34)}$$

altfel spus, cantitatea de informație *H* (cantitatea *originalității* I) e proporțională cu timpul *t*, cu densitatea elementelor (pe unitate de spațiu și timp) *N*, cu *pi* — probabilitatea de realizare a fiecărui simbol *i* din repertoriu —, și cu *n*, numărul de elemente al repertoriului (vocabular, inventar de formule etc.). Practic, folosirea acestor instrumente se lovește însă de greutăți și limite. Vom aminti doar — clauză subiectivă — că aplicabilitatea lor depinde de o temeinică cunoaștere statistică a domeniului dat, ceea ce, pentru folclor cel puțin, rămîne un deziderat.

https://biblioteca-digitala.ro

17. Tratare specială în cadrul fenomenologiei anonimatului creației populare comportă o anume serie de fapte ce pot fi ilustrate printr-un caz particular, notoriu, invocat uneori ca argument în dezbaterea anonimatului creației populare. E vorba de un mic text poetic — un „verș" — *scris* de țăranca Pleș Anuța din Ieud-Vișeu, cules și publicat acum patru decenii de Tache Papahagi. Editorul definea interesul textului prin aceea că în el „autoarea ne informează asupra întregii sale creațiuni, versificîndu-și pînă și numele ei — *ceea ce denotă o conștientă paternitate*" (subl. noastră — *R.N.*)[88].

17.1. Inițiativa așezării numelui la sfîrșitul unui text în elaborare proprie, pierde de la început din insolit dacă băgăm de seamă că Pleș Anuța adoptă în cazul dat maniera *epistolei în versuri*, soldătească îndeobște, specie folclorică actuală și frecventă în anul de război 1917.

În parte, discuția e reductibilă deci la dezbaterea unor aspecte ale *epistolei versificate*.

17.1.1. Epistola în versuri are o dublă natură : este *scrisoare*, purtător de vești, și totodată *poem*, operă de artă (adesea numai în intenție).

17.1.2. Ca *scrisoare*, epistola presupune firesc o *semnătură*. Pusă la fine de scrisoare, parafa e mijloc specific de *contextare* [89] a mesajului formulat de redactor, conform relației prin excelență unilaterale adresator-destinatar, în intenția unei persoane anume. Raportînd mesajul la numele expeditorului, destinatarul obține un plus de informații implicat de complexul text + semnătură.

Semnătura nu certifică însă nici *proprietatea* absolută a redactorului asupra textului și nici revendicarea ei. Un număr imens de scrisori încep, dezvoltă, încheie, cu formule a căror paternitate semnatarii scrisorilor nu o pot reclama.

Platitudinea e lipsită însă de importanță o dată ce scrisorile izbutesc să-și împlinească misiunea de comunicare ce le revine. Un text este scrisoare în virtutea faptului necesar și suficient că transmite *cuiva* vești din partea *altcuiva* care, în mod normal, semnează. Din acest unghi, între corespondența Ghica-Alecsandri și cea susținută de un birou de import-export nu există deosebiri esențiale. Numai înlocuind criteriul funcției prin cel al cantității și calității informației iese la iveală că în primul caz semnătura lui Ghica e mărturie a originalității textului, recte a paternității, în vreme ce în cazul secund semnătura nu indică decît reluarea de către *Z* sau *Y* a unor secvențe frazeologice consacrate, anonime, de corespondență comercială. Semnatarii dețin în acest ultim caz paternitatea situației (acceptarea unei oferte etc.), a scrisorii ca *obiect complex*, nu și paternitatea propriu-zisă a textului.

Apelînd la situații limită (corespondență formulistică) am obținut un relief proeminent al specificului (de *fapt lingvistic destinat a interesa numai în limitele relației trimițător-destinatar*) al scrisorii ca funcție comună.

---

[88] T. Papahagi, *Creațiunea poetică populară*, București, 1926, p. 7. Reamintim că textul — nr. XLVI în colecție — se încheie cu versurile „...Măeran verde cu frundză / Numele mni-i Pleș Anuță / Mă t'eamă Anuța Pleș / Eu am scris aesta verș / În an 1917".

[89] Cf. Tatiana Slama-Cazacu, *Langage et contexte*, s'Gravenhage, Mouton, 1961, pp. 209—216.

https://biblioteca-digitala.ro

17.1.3. Epistola-operă de artă nu e însă numai fapt de limbă ci și *fapt artistic*, ea comunică nu numai „informație semantică" ci și „informație estetică" (v. nota 68), mesajul ei privește nu numai *un* individ ci, într-un chip sau altul, *umanitatea*. Ar urma deci, minimă exigență, ca în epistola-literatură frumoasă clișeul să fie în principiu prohibit, iar autorul să-și asume masiv paternitatea textului.

17.1.4. Care e însă starea epistolei versificate?

Cercetînd această categorie mai nouă a literaturii populare, C. Brăiloiu a demonstrat pe material abundent că în realitate, ca înjghebări poematice, „versul" în genere și epistola versificată în speță sînt fie *însăilări* de poncife consacrate în folclorul epistolar, de locuri comune din cîntecul, balada, strigătura și romanță curentă, de fragmente de popularitate din Anton Pann, Alecsandri, Eminescu (rod al unui subțire sediment de instrucțiune), fie *pastișe* după modele culte. Abstracție făcînd de varierea de minuție — consemnată pe larg de Brăiloiu —, *ineditul* în fabulație, stilistică, tehnică poetică, apare proporțional modest și de regulă calitativ submediocru, consecință a încercării eșuate de a depăși tradiția [90]. Prin urmare, semnatarilor de epistole versificate integral le revine paternitatea aspectului *scrisoare* al acestora (pentru destinatari ele sînt în orice caz emanații univoce ale celor care le-au redactat), nu și — cu rare excepții — paternitatea aspectului *poem*. Semnătura nominalizează deci *scrisoarea* — eventual, elementele de variere poetică originală; textul poetic — ca idee, concepție, elaborare fundamentală, nu ca variantă — rămîne de obicei indiferent la semnătură, *anonim*.

17.1.5. Epistola versificată se dovedește în acest fel esențial integrată condiției folclorice comune: în masa de texte anonime ingenuu compilate, se ivesc din timp în timp rare texte de posibilă originalitate ale căror semnături comunică efectiv nume de *autori* (în accepția pe care o dă cuvîntului creația cultă).

17.2. În ciuda acestor considerații un fapt rămîne de necontestat: indiferent de originalitatea lor intrinsecă, versurile Anuței Pleș trădează la cea care le-a rînduit prezența sentimentului de autor. Totuși, nici sub acest aspect împrejurarea nu depășește banalul. Am arătat (**13**) că revendicarea, fie îndreptățită fie uzurpatorie, a paternității unui fapt de folclor (de fapt a oricărui produs al unui efort creator) e fenomen curent și, adăugăm, legat în primul rînd nu de un anume nivel de cultură sau de un anume spor de vigoare al personalității unui oarecine, ci de un minimum de dezvoltare onto- și filogenetică a conștiinței omenești în genere. De aceea, în mod normal, anonimatul nu este și nu poate fi incident în relația autor-operă; el este totdeauna un aspect al relației societății cu *opera*: nu autorul ci *ceilalți* fie nu pot, fie nu țin să afle cine a creat opera. Practic, aceasta înseamnă că autorecunoașteri ale paternității în maniera Anuței Pleș ar putea socialmente compromite anonimatul unui text folcloric dacă — și numai dacă — consătenii autorului (Maria, Gavrilă, Saveta, Androne etc.) și în genere cei care vehiculează piesa, reluînd *fidel* textul (să-l presupunem original) ar încheia invariabil cu versurile echivalente pasaju-

[90] C. Brăiloiu, *Poezile soldatului Tomuf din războiul 1914—1918*, București, 1944.

https://biblioteca-digitala.ro

lui : „Mă cheamă *Anuța Pleș*/Eu am scris aiesta vers etc.". Ceea ce deobicei nu se întîmplă.

17.3. Răvașul versificat și „versul" semnat, inclusiv cazul Pleș, nu reprezintă așadar o zonă de suprimare ci, cel mult, de relativă limitare a anonimatului folcloric.

★

18. Pentru mediul folcloric problema autorului se pune în termeni limpezi : ori autorul este, după regula generală, neștiut, ori — în virtutea unor împrejurări deosebite — el e temporar cunoscut și atunci opera i se atribuie fără rezerve. Pentru cercetător soluționarea acestei chestiuni este, în perspectiva faptelor menționate, o operație delicată.

18.1. O dificultate preliminară — metodologică — o constituie însăși divergența punctelor de vedere : mediul folcloric are o altă optică decît cercetătorul, care — am arătat — poate identifica autori ignorați de colectivitate. Punctul de vedere care interesează este desigur *cel al colectivității*, confuzia nu este însă totdeauna lesne de evitat.

18.2. Intervine apoi o problemă de principiu, hotărîtoare în abordarea anonimatului folcloric : este admisibil a considera folclor o creație individuală în momentul elaborării, înaintea intrării ei în circulație ?

18.2.1. Întrebarea este justificată de existența unor vederi teoretice larg împărtășite în folcloristică, potrivit cărora — în virtutea adevărului *incontestabil* că circulația este fenomen esențial și definitoriu pentru creația populară[91] — atît timp cît unui cîntec i se poate cita un autor, cîntecul nu este cu adevărat popular", cîntecul devine popular numai în procesul circulației, prin prelucrarea sa de mulți interpreți ... [92]. Adoptate, aceste teze — prin absoluitatea ce ar decurge pentru anonimat — ar simplifica fundamental problematica acestuia.

18.2.2. Din păcate, numitele teze sînt unilaterale, dogmatice, pornesc de la imaginea folclorului ca entitate cu limite nete și rigide. Adoptîndu-le, ne înfundăm în situații fără ieșire logică, de genul „paradoxurilor megarice" : e oare *popular* un cîntec trecut prin 90 de guri ? dar prin 15 ? dar prin 10 ? etc. Pe de altă parte însă, acceptînd „ante circulationem" ca populară o creație individuală am încălca — pare-se — exigența circulației ca normă folclorică.

18.2.3. Numai analiza fără prejudecată a *faptelor* poate oferi dezlegare impasului. Astfel e limpede că circulația, prin cerințele și împrejurările ei, a modelat specific folclorul creînd permanențele artei populare, în speță *tradiția* ca suport și rampă de autoconservare și relansare a propriei mișcări. Multiplele întruchipări concrete ale tradiției sînt așadar, într-un fel, materializări ale circulației, „precipitat" de circulație. Căci nu intră

[91] Cf. Al. Dima, *op. cit.*, cap. *Circulația ca element definitoriu al conceptului*, în spec. pp. 181—182 ; de asemenea V. Adăscăliței, *Formarea variantelor în folclor*, „Iașul literar", XI (1960), nr. 3, p. 65, etc.

[92] Citatul — din W. H. Riehl, *Die Familie*, Stuttgart, 1904, p. 131 —, reprezentînd un concentrat al tezelor circulaționiste, îl reproducem fragmentar și în parte rezumat după Viktor von Geramb care îl insera ca pe o revelație, cf. *Zur Biologie des Volksliedes*, „Jahrbuch des Österreichisches Volksliedwerkes", Bd. II, 1953, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

și nu se menține în circuitul folcloric decît ceea ce are vocație la circulație, iar pe aceasta o oferă numai o anume conformitate concretă — fie și episodică — cu tradiția. Este indiscutabil că, circulînd, o operă folclorică își vede accentuat caracterul folcloric. Pentru *a fi putut circula* ea a trebuit însă să prezinte de la început, cît de vag, caractere *echivalente* trăsăturilor folclorului circulant. Ceea ce revine la a concepe folclorul — implicit *și* creația cultă — nu ca domeniu închis ci ca *polaritate*, ca mănunchi de tendințe practic realizabile mai mult sau mai puțin *imperfect* [93]. Ca urmare, deși o oarecare creație individuală de factură tradițională va reprezenta în genere mai puțin gustul, sensibilitatea și mentalitatea colectivității — decît o variantă a *Mioriței*, de pildă — ,ea va fi totuși folclor. Temelia variabilității intensității caracterului folcloric o constituie împletirea continuă — și oscilatorie — a individualului și colectivului în fiecare fapt de folclor, constantă a dialecticii creației populare.

18.3. Dificilă, în fine, este însăși formularea situației juridice exacte a operei folclorice. Pe de o parte, începînd cu opera prototip de accentuată originalitate în marginile tradiției, continuînd cu combinațiile de creație originală și formule preconfecționate sau cu simplele aglutinări de formule în dispuneri variabile, și terminînd cu variantele pur interpretative ce se disting prin detalii, toate *pot* constitui — *pentru cercetător* — opere particulare, unice, *nominative* [94]. În același timp, pe de altă parte, opera este parțial sau integral *anonimă*, totdeauna prin prezența necesară a tradiției, (în ce o privește, tradiția *cultă* este mai mult sau mai puțin *nominativă*, *N.B.* !) cel mai adesea și prin neputința de a afla identitatea autorilor nemijlociți.

18.3.1. De aceea, în măsura în care este colectivă, opera folclorică este anonimă prin mulțimea imemorată și imemorabilă a autorilor ei; în măsura în care aceeași operă este individuală, ea *poate* deveni nominativă față de colectivitate sau față de un individ anume, dacă subiectul cunoscător este pus în condiții favorabile cunoașterii [95]. A răspunde deci prin „nu" sau „da" categoric la întrebarea: „este cognoscibil autorul unei opere folclorice?", înseamnă a forța realitatea. Pe plan *fenomenal*, opera folclorică este simultan și nominativă și anonimă în proporții schimbătoare după caz — oricît de șocantă ar putea părea gradarea acestor determinări —, după cum în ordinea *esenței* ea este concomitent și colectivă (prin prezența tradiției și prin perpetuarea actului redacțional inițial în serii de reluări creatoare) și individuală (cel puțin prin interpretare).

18.3.2. Din această situație decurge o concluzie revelatorie pentru rangul anonimatului în ansamblul caracterelor specifice ale creației populare: spre deosebire de caracterul colectiv, funcțional, popular etc., anoni-

[93] Este fundamental greșit a concepe dipolul *artă cultă—artă populară* ca opoziție neclintită, ireductibilă. Atari „contrarii fixe — arăta Engels — nu rezistă criticii,... analiza descoperă prezența *in nuce* a unuia din poli în celălalt..., într-un anume punct unul din poli se transformă în celălalt" — *Dialectica naturii*, București, Ed. politică, 1959, p. 184—185.

[94] A cunoaște numele și, cel puțin sumar, personalitatea interpretului cu care are de a face, este o obligație profesională elementară a cercetătorului de folclor.

[95] Creația să fie, de ex. recentă — cf. V. Adăscăliței, *Caracterele specifice ale creației folclorice literare*, „Revista de folclor". V (1960), nr. 3—4, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro

matul se dovedește a fi o implicație de natură *subiectivă*. *Toți* cei care au participat cîndva sau participă azi la creația folclorică, după toate probabilitățile, au avut fiecare un nume; lacunele subiectului — failibilitatea memoriei, inexistența unor interese conexe numelui și chiar faptul aparent derizoriu al absenței subiectului de la evenimentul adesea discret al creării inițiale a operei — au determinat neînregistrarea sau uitarea lor [96].

18.3.3. În altă ordine de idei, anonimatul este *inferior* celorlalte trăsături generale ale folclorului prin însăși faptul că este derivatul acestora, derivat indirect — prin intermediul imperfecțiunilor subiectului — al caracterului interpretativ, colectiv și funcțional al creației populare, ce se manifestă ca circumstanțe favorizante ale neglijării și uitării numelor autorilor.

18.4. În sfîrșit, în determinarea destinului specific al folclorului, anonimatul nu intervine decît în sens negativ, prin aceea că — *pasiv* — lasă înmulțirea variantelor liberă de obiecțiile și rezervele care ar putea-o stingheri în cazul prezenței nominale a autorului.

★

19. Care sînt perspectivele anonimatului creației populare, și care premisele actuale ale acestor perspective? Pentru a răspunde, să încheiem schița sumară a descrierii fenomenului folcloric.

19.1. Este notoriu că atît conținutul cît și mijloacele de expresie ale creației populare au suferit modificări în trecerea de la o epocă istorică la alta. Caracterele constitutive ale profilului general al folclorului — garanți ai stabilității sale calitative ca modalitate „sui generis" a conștiinței sociale — au rămas însă în esență *aceleași*, condiție și consecință a satisfacerii de către acesta a funcției sale în societate. Apărut și trăind ca mijloc multă vreme unic de împlinire a necesităților culturale și de afirmare artistică a maselor analfabete (sau cu nivel de cultură scăzut), exploatate și oprimate (în orînduirile presupunînd clase antagoniste), obligate să-și consacre timpul și energia producției bunurilor materiale [97], folclorul a putut exista numai în ipostază *orală* sau mai exact *interpretativă* [98], scrisul și cititul (lingvistic, muzical) fiind inaccesibile; creat *colectiv*; *tradițional* ca formă și spirit din motive de auto-conservare și economisire a

[96] Subiectiv prin însăși natura sa (hiatus în conștiința subiectului) — spre deosebire de „caracterul colectiv" spre pildă, însușire intrinsecă a obiectului —, anonimatul folcloric poate căpăta, sub un anumit raport, aparența obiectivității: astfel el există cert și ireversibil, independent — într-un fel — de voința și conștiința subiecților cunoscători.

[97] Practica demonstrează că prezența unor artiști semi-profesioniști (lăutari, povestitori etc.) în mediul folcloric — deși cu consecințe incontestabile în productivitatea, stilistica, dinamica creației populare — nu poate constitui nici cantitativ (numărul lor e proporțional infim) nici calitativ (în multe cazuri ocupația de bază a acestor interpreți este legată de producția materială iar ca nivel de cultură ei se confundă în linii generale cu mediul folcloric) o soluție, din unghiul maselor, pentru diviziunea fundamentală a muncii.

[98] „Oralitatea" se poate referi numai la literatură și la muzica vocală, muzica instrumentală și dansul rămîn descoperite. Totodată termenul este incapabil să facă sezisabilă *esența* fenomenului la care se referă. Socotim de aceea formula „caracter interpretativ" mai adecvată.

https://biblioteca-digitala.ro

timpului și efortului puțin disponibile pentru creație spirituală [99]; *popular* ca mentalitate și concepție despre viață și lume; *funcțional* prin însăși natura sa socială; subsidiar *anonim*. Legăturile reciproce ce reunesc aceste trăsături sînt vitale, structurale, indisolubile. Eliminarea uneia din ele duce la dezechilibrarea sistemului și la compromiterea întregului.

19.2. Dar în prezent țara noastră se află într-o fază avansată a revoluției culturale: analfabetismul a fost practic lichidat, pe măsura creșterii puterii economice a țării masele au un acces mereu mai larg la *toate* bunurile culturii, mișcarea organizată a artiștilor amatori cuprinde milioane de oameni etc. În folclor consecințe nu au întîrziat să se arate. Notarea textelor, sporadică înainte vreme, a devenit curentă, creația individuală este subliniată și stimulată de spectacolele căminelor culturale, de concursuri și de premii, numele autorilor versiunilor inițiale este reținut și cunoscut pe o arie mai întinsă, sînt memorate numele și repertoriile interpreților de muzică populară ai radiodifuziunii și televiziunii. Dar faptul general cel mai important, sub raportul care ne interesează, rămîne lichidarea monopolului artistic și cultural al folclorului asupra mediilor pînă acum exclusiv folclorice. Acest fapt determină, în condițiile specifice societății noastre, care fac posibilă identitatea de conținut și orientare a folclorului și artei culte, „un proces de necontenită apropiere dintre arta populară și cea profesională [cultă — *n.a.*]" [100].

19.2.1. Care este — în ce ne privește — sensul de mișcare al acestui proces? Pe de o parte fenomene de prosperitate — cultivarea conștientă și metodică a folclorului a luat proporții fără precedent: folclorul a urcat pe scenă, este interpretat de numeroase ansambluri profesioniste alcătuite din virtuoși, ocupă un loc de frunte în programele de radio și televiziune, colecții de folclor sînt publicate în tiraje masive etc. —, pe de altă parte, reținerea unor nume (împrejurare cu consecințe limitate, am arătat (**18.3.**)), și consemnarea în scris a unor texte (*proza* populară în general, iar *muzica* și *dansul* popular fără excepție, rămîn totuși *neconsemnate* în mediul folcloric), au putut crea impresia că folclorul, creație colectivă aflată într-o fază de exuberanță creatoare, a devenit scriptic și nominativ.

19.2.2. Dar a afirma că folclorul, în continuare produs colectiv și de factură tradițională, devine nominativ prin aceea că autorii operei prototip sînt cunoscuți, constituie o flagrantă contradicție „in adjecto": ori opera folclorică este colectivă și atunci prin mulțimea coautorilor ei rămîne mai mult sau mai puțin anonimă, ori este hotărît individuală — anonimatul devenind un accident — și atunci încetează de a mai avea caracter folcloric; este vorba de două nivele cantitative deosebite care

[99] Pentru evidențierea raporturilor dintre diviziunea socială a muncii și producția artistică — și totodată pentru înțelegerea esenței limitelor lăutarului etc. ca artist (v. nota 97) — citām acest important text din *Ideologia germană*: „*Ca și oricare artist*, Rafael a fost condiționat de progresul tehnic realizat în artă pînă la el, de *organizarea societății*, de *diviziunea muncii* în localitatea sa și, în sfîrșit, de diviziunea muncii în toate țările cu care localitatea sa avea legături. Dezvoltarea talentului unui individ ca Rafael depinde pe de-a întregul de *cerere*, care, la rîndul ei, depinde de *diviziunea muncii* și de *condițiile de instruire* a oamenilor generate de această diviziune". [toate subl. ne aparțin — *R.N.*] — K. Marx, Fr. Engels, *Ideologia germană*, București, EPLP, 1956, p. 428.

[100] M. Pop, prefață la *Flori alese din poezia populară*, București, ESPLA, 1960, p. XLIX.

https://biblioteca-digitala.ro

determină situații calitative corespunzătoare. Frustrat de chiar numai unul din caracterele sale specifice, fie și de importanță secundară, folclorul încetează de a mai fi el însuși, ca fenomen viu și prolific.

19.2.3. Apoi în măsura în care folclorul, devenit scriptic, încetează de a mai exista exclusiv in interpretare, *creația* folclorică încetează de a mai avea caracterul *imperativ* de odinioară, cînd a beneficia de artă însemna a crea și a recrea interpretativ bunuri artistice ; aceasta va duce în timp la stabilizarea progresivă a operelor existente, la replierea caracterului colectiv al folclorului exclusiv în domeniul tradiției a cărei capacitate de regenerare la rîndu-i se va anemia prin disfuncție. Interpretarea în sensul și condițiile artei de tip cult va deveni astfel treptat dominantă și va opera asupra tradiției fixate în specimene consemnate în scris.

19.2.4. Dar aceasta e o schemă ideală. În realitate evoluția este lentă și contradictorie iar pronosticurile sînt riscate. Cert este doar că ne aflăm într-o fază de început a unui proces inevitabil de îngustare a sferei de existență și influență a folclorului [101]. Folclorul nemaifiind fatal unica modalitate de manifestare, respectiv, de cunoaștere și desfătare artistică, transferul acestor acte spirituale în sfera artei culte [102] devine realizabil la nivel social și este efectiv săvîrșit. Prin posibilități de exprimare, prin mobilitate (constrîngerile tradiției folclorice pot deveni perceptibile astăzi și mediului folcloric), prin orizont artistic și filozofic, arta cultă contemporană este — în ansamblu — superioară folclorului epocii contemporane în ciuda bogăției și valorii incontestabile a acestuia.

19.3. Prin restrîngerea cîmpului de acțiune al cauzelor care l-au generat, greutatea specifică a folclorului în cadrul conștiinței sociale diminuează, dar dispariția sa totală (ca *proces*, nu ca relicvă — sursă statică de inspirație pentru creația cultă, repertoriu pentru arta amatoare etc.) nu pare probabilă pentru viitorul previzibil [103].

19.3.1. În aceste împrejurări, negarea anonimatului prin triumful numelor autorilor, sau, dimpotrivă, anonimatul consecvent, au semnificația de indicii ale cursului evoluției.

★

20. Conchidem deci că anonimatul — împrejurare subiectivă și caracter secundar prin calitatea sa de efect direct al acțiunii conjugate a uitării și mai cu seamă a „atitudinii funcționale" (nememorarea numelor)

[101] Cercetarea contemporană constată bunăoară pe lîngă relativa vivacitate a unor genuri (cîntec, strigătură), reducerea generală a nomenclaturii genurilor și speciilor, dispariția unor funcții folclorice prin evoluția mentalității, topirea stilurilor și „dialectelor" regionale într-o sinteză unică la nivelul întregii țări etc. Cf. M. Pop, *Tradiție și înnoire în folclorul românesc contemporan*, „Analele Universității C. I. Parhon", Seria Științe Sociale, VIII (1959), D. Pop, *Viitorul creației folclorice*, „Tribuna", II (1957), nr. 24 etc. Cf. de asemenea, pentru material informativ, C. Bărbulescu și L. Stănculeanu, *Considerații preliminare asupra culegerilor de folclor făcute în raza hidrocentralei de la Bicaz (anii 1954—1955)*, „Revista de folclor", II (1957), nr. 4 etc.

[102] Prin fenomenele de masă intermediare cum ar fi mișcarea artistică de amatori etc.

[103] Atragem atenția, de pildă, că ceea ce numim „atitudine funcțională", nu este în mod necesar apanajul lipsei de cultură superioară. Anecdota (αν+εκδιδωτ = ne + publicat), intens circulantă, în manieră folclorică, în medii considerate afolclorice și cu reflexe intelectuale impecabile, duce o existență pur funcțională : în mod obișnuit nimeni nu se interesează de autori, interesul este absorbit întrutotul de conținut.

https://biblioteca-digitala.ro

tură, trebuia „curat", adică transformat în loc „curat", în „curătură", prin aceleași procedee ale tăierii și arderii, dacă nu a copacilor, în tot cazul a mărăcinilor, buruienilor, bălăriilor, tufișurilor care încurcau locul, „pîrjolul" ierbii și al plantelor folosind și în acest caz îngrășării pămîntului. Totuși, locul desțelenit din cîmp putea fi mai larg, mai neted decît în „secături", plugarii putîndu-se mișca mai în voie și practica o agricultură pe suprafețe mai mari. Dar la cîmp, întocmai ca în pădure, locul desțelenit se istovea după un anume număr de ani. Cultivat în „protie", anul întîi, în „prosie", anul al doilea și în „răsprosie" anul al treilea, era atunci părăsit în favoarea unui alt loc, proaspăt desțelenit. Pe vechiul loc, din scuturătura anului precedent, se mai obținea o slabă recoltă „în samulastră".

Plugul și agricultura extensiv cerealieră. De pe la mijlocul veacului trecut, tot întărindu-se necurmat, începe însă în agricultura noastră practicarea unor desțeleniri masive, pînă la completa punere sub plug a islazurilor. O bună bucată de timp, cît mai existau încă terenuri virgine, punerea în cultură extensivă a pămîntului s-a putut face „prădalnic", adică mergîndu-se la secătuirea pămîntului, fără rotația culturilor, fără asolamente și fără îngrășăminte, profitîndu-se doar de fecunditatea naturală a pămînturilor. Desțelenirea masivă a islazurilor a păstrat deci, multă vreme, caracterele inițiale ale desțelenirii în „curături". Ea se putea face foarte bine cu ajutorul rariței, deși de data aceasta este vorba de o rariță puternică, grea, uneori de dimensiuni surprinzător de mari, la care se înjugau cîteva perechi de boi, ajungînd uneori a fi 12 la număr [1].

Aratul la cîmp, în desțelenire, are cîteva caracteristici care îl deosebesc de aratul în defrișare. Suprafața arată fiind netedă, rariță nu mai era obligată să cotească sinuos, evitînd cioturile, ci putea merge în linie dreaptă. Suprafața fiind mare, arătura nu mai putea fi cîrpită ulterior, cu săpăliga sau sapa, astfel că plugarul căuta să obțină, încă de la început, brazde cît mai drepte, alăturate unele de altele, evitînd „lipsurile". Rariță grea de cîmp trebuia deci să fie neapărat prevăzută cu rotile, plaz, coarne, cucure și, evident, fier lung și fier lat. Rariță, chiar astfel perfecționată, are particularitatea de a tăia pămîntul, nu de a răsturna brazda (ceea ce formează de altfel diferența ei specifică față de plug). În consecință, după o primă arătură cu rariță, sămînța aruncată în brazdă nu se afla încă acoperită cu pămînt. Era deci necesar să se revină cu o a doua arătură, făcută acuma în cruciș față de cea dintîi, anume pentru acoperirea seminței aruncate. Orice muncă cu rariță obligă deci la două arături, una în lung și alta în curmeziș, semănatul putîndu-se face „pe sub brazdă", între cele două arături, după care urmează boronitul; sau „pe piele", adică pe pămîntul nearat, după care se trecea abia cu rariță cu cucură, o dată în lung și

[1] Asemenea unelte speciale pentru desțelenire s-au mai păstrat în uz pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În Bărăganul desțelenit abia atunci, se foloseau „pluguri mari, solide, prevăzute pe lîngă fier cu o daltă pentru tăierea rădăcinilor de mărăcini. Ele erau trase de 10—12 boi care se schimbau la jumătatea zilei. Leșile de mărăcini (prunus spinosa) erau o nenorocire, cu deosebire în regiunile de stepă cu păduri. Cîmpuri întregi rămîneau nearate din pricina lor. Trei generații de mari agricultori s-au luptat ca să stîrpească mărăcinii și n-au reușit decît în parte". (C. Garofild, *Agricultura veche*, p. 32).

https://biblioteca-digitala.ro

încă o dată în lat, după care se boronea. Condiția oricăreia dintre aceste două feluri de semănături era însă dubla arare, obligatorie, „în lungiș și curmeziș", ceea ce da naștere unor forme de ogoare tinzînd să fie pătrate.

Arăturile pentru semănat pot fi însă făcute în condiții mult mai bune cu ajutorul „plugului", adică al unei rariție căreia i se modifică „cucura" în chip de „cormană", piesă grație căreia brazda este nu numai spartă, ci tăiată și răsturnată. O dată țelina spartă cu rariția, plugul putea intra să brăzdeze o serie succesivă de ani, fără să mai fie nevoie de a se ara „în cruciș și curmeziș", ci numai o singură dată, în lungiș [2]. Munca cu plugul reduce deci la jumătate efortul plugarilor și al vitelor lor.

Așadar, de îndată ce se dezvoltă o agricultură de cîmp, cu caracter cerealier, plugul tinde că înlocuiască rariția; mai bine-zis, cele două unelte agricole se diferențiază, fiecare din ele specializîndu-se în anume muncă: rariția pentru spart țelina, plugul pentru însămînțat terenul desțelenit. Rariția, pe vremuri unealtă agricolă universală, se transformă deci în unealtă specializată. Cînd începe cultura prășitoarelor, în speță la noi cultura porumbului, adică de pe la mijlocul veacului al XVIII-lea, rariția se specializează și ca unealtă de prășit: ușoară, cu plaz lat, cu rotile, cu două cucuri care împing pămîntul în două mușuroaie, la rădăcina porumbului plantat în șiruri.

Atîta vreme cît agricultura de cîmp a continuat a se practica în cele două forme ale ei, adică pe mici curături individuale mereu schimbate și simultan pe întinse terenuri statornic puse în cultură, rariția a funcționat alături de plug, rariția în curături mutătoare și plugul pe ogoarele pe care boierul le distribuia țăranilor, sub formă de „pămînturi de dijmă" în continuarea unor „pămînturi de clacă", nu „răschirat", ci comasate laolaltă. Pe aceste terenuri distribuite de boier s-a extins plugul, condiție și consecință a dezvoltării culturii cerealiere.

Cum însă documentele istorice sau observațiile etnografice directe lipsesc, sau sînt prea puține, cu privire la aceste procese de dezvoltare a procedeelor noastre agricole, putem apela pentru a ne informa, la unele documente folclorice. Vom alege deocamdată *Plugușorul*, care ni se pare a fi principalul, deși nu singurul, izvor, care ne va pune în fața împrejurărilor sociale specifice perioadei de trecere de la rariță la plug, adică de la cultura în curături individuale și mutătoare, la agricultura boierească de cîmp deschis, lotizat și afectat culturii monocerealiere.

Rariția și plugul în Plugușorul. Este, după cum se știe, vorba de o urare versificată pe care copii și tineri o fac pe la casele gospodarilor în preajma Anului Nou, pentru a le meni un an agricol bun.

---

[2] Pe la sfîrșitul veacului al XIX-lea, cînd s-a introdus ogorirea de toamnă pentru cultura grîului, se făcea ogorul în două arături, cu plugul: o arătură de adînc și o alta de suprafață. Grîul se semăna fie „de-asupra" peste cea de-a doua arătură, fie „dedesubt", adică după prima arătură. Nu însă în cruciș, ci tot „de-a lungul". În aceste condiții noi, însuși termenul de „ogor" își schimbă sensul, „ogor" însemnînd de aci înainte un teren „ogorit" adică arat după seceriș în vederea unei însămînțări de toamnă. Vezi George Maior (*România agricolă*; *studiu economic*, ed. a II-a, 1911, p. 131) care spune: „Chiar și numirea de ogor au schimbat-o și numesc arăturile de toamnă, «ogor».

https://biblioteca-digitala.ro

Plugușorul conține o descriere a tuturor operațiilor agricole, de la arat pînă la coptul pîinilor. Procedeele literare folosite în *Plugușor* sînt cele ale exagerării mitice (case de aur, paturi de argint și diamant etc.), ale exagerării madrigalești, măgulitoare pentru gazdă, care e arătat a fi un „boier", un „jupîn gazdă", un ostaș înarmat, dispunînd de slugi, de grajduri mari, cu boi de arat și cai năpraznici de călărie, cu o soție frumoasă și gospodină, avînd în jurul lui o mulțime patriarhală de „fini și vecini", „nepoți și strănepoți". Se adaugă și o parte de satiră, de un umor țărănesc, personajele secundare, țiganul fierar sau orășanul, babele din sat, moara și morarii, fiind luați în zeflemea. De asemenea, deseori nevoile rimei duc la anumite împerecheri de cuvinte fără rost, de dragul doar al sonorității.

Cu toate aceste adaosuri, *Plugușorul* conține și valoroase elemente de informare istorică, pe care vom căuta să le subliniem.

Plugușorul pune în scenă un agricultor ideal, care poate fi Bădica Troian, accidental un „ficior de ghinărar"; dar de cele mai dese ori, este însuși „jupînul gazdă" sau „găzdaru". Acest agricultor ideal ne este înfățișat luînd hotărîrea de a pleca la arat și punîndu-și întrebarea unde să are. „Cum a sosit acasă /, pe plugari i-a pus la masă / și s-a gîndit și-a cugetat: / unde-ar merge la arat? / Seama bine și-a luat, / plugurile și-a gătat, / plugarilor că le-a dat / și s-a pornit la arat, / pe dealul Galileului, / care-i place grîului" [3].

Nu e deci vorba de un sătean care își are locuri în stăpînire statornică, ci de unul care abia se întreabă unde trebuie să are. Deci de o agricultură „itinerantă". Tot astfel procedează și „Bădica Troian": „s-a sculat mai an, / Bădica Troian, / și-a încălecat / p-un cal învățat, / cu nume de Graur, / cu șeaua de aur, / cu frîu de mătasă, / cît vița de groasă, / Și-n scări s-a ridicat, / peste cîmpuri s-a uitat, / ca s-aleagă loc curat, / de arat, de semănat" [4].

În terminologia populară, poartă numele de „cîmp durat" pămîntul nedesțelenit, imensul izlaz încă nepus în cultură. Pentru a-l folosi agricol, acest cîmp durat trebuie „curat", curățit adică de buruieni și pietre, obținîndu-se astfel un „cîmp curat". Pe întinsul izlazului, lui Bădica Troian i-ar plăcea, deci, să găsească un loc gata curat, ca să nu aibă de făcut munca de curare prealabilă și să poată intra de-a dreptul cu plugul.

Cîmpurile „durate" și „curate" apar constant în *Plugușor*, rima bogată ajutînd la memorarea versurilor, chiar după ce sensul lor s-a pierdut. Avem deci de-a face cu o rămășiță „arheologică" în vorbire, păstrarea unei sonorități fără de înțelesul ei originar. Idealul cîmpului imens, în care agricultorul este presupus a fi liber să aleagă, la bunul lui plac, întinderi oricît de mari, revine insistent, cum este de altfel și firesc în orice producție folclorică a unor sate devălmașe: „arară pîn se săturară" [5]; sau:

[3] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. I, p. 38.

[4] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare*, p. 145.

[5] Tocilescu, *Materiale folcloristice*, vol. I., p. 141.

https://biblioteca-digitala.ro

„cît cu ochii cuprindea, / brazdă neagră răsturna" [6]; sau: „și-au arat de dimineață pînă-n seară / și-au răsturnat un corn de țară" [7].

Dar se spune și: „eșirăm la cîmpul mare, / cam în răsărit de soare / și pămîntul îl măsurarăm, / măsurarăm și ararăm" [8]. Măsurarea apare aci oarecum anacronic, desțelenirea liberă făcîndu-se fără măsurătoare, necesară doar la terenurile lotizate și distribuite, nu la cele de liberă ocupație.

Pentru a sublinia imensitatea terenurilor puse în cultură, *Plugușorul* recurge și la descrierea zilelor de arătură: „au arat joile, / piscurile; / marțile, / hîrtoapele, / cît îți luau vederile" sau: „ararăm miercurile și joile, / în toate părțile, / cît cu ochii cuprindeau" [9].

Acestui cîmp pus în desțelenire, în proporții exagerate pînă la gigantic, constant denumit „cîmp durat", „cîmp curat", i se adaugă de dragul rimei și un „măr rotat"; „Și-apoi au plecat, / s-au dus la arat, / la cîmpul durat, / la măru-rotat" [10]; sau: „și-au pornit la arat, / la arat la semănat, / la mărul rotat, / la cîmpul curat, / c-au auzit că-i bine de arat: / nu-s cioate de aninat, / nici gîrle de înturnat" [11]. Preferința pentru cîmpul durat față de curaturile din pădure este clar arătată: „nu-s cioate de aninat", de care adică să se anine fierul rariței. Uneori rimele de „durat" și „curat" apar deformate și fără sens, ca o simplă sonoritate. De pildă, „la cîmpul vărat, / la mărul durat, / unde-i bine de arat / și mîndru de semănat" [12]. Uneori, în batjocură, locul ales în loc să fie imens, e arătat dimpotrivă ridicol de mic: „un deluț ascuțit, / ca o muchie de cuțit" [13].

O amintire a tehnicii vechi, aceasta deosebit de interesantă, o putem găsi și în versurile următoare: „Și-a plecat din nou la arat și la brăzdat, / tot mai mult în lungul vîntului, / încotro e îndemînă voinicului" [14]. La prima vedere, operația aratului nu are nimic de-a face cu direcția de bătaie a vîntului. În realitate, aratul se face în vederea semănatului, iar semănatul se face într-adevăr mai la îndemîna voinicului dacă vîntul îi bate din spate, astfel ca sămînța aruncată cu mîna să nu fie purtată de vînt în lături, ci mereu drept în fața plugarului.

Dar faptul că plugarul își poate alege pe cîmpul durat o bucată de loc după bătaia vîntului, arată că el nu ară un loc anume, un lot cuprins între alte loturi, un lot cu haturi deci, ci un loc insular în mijlocul unui izlaz, pe care și-l poate alege astfel încît plugul să are în direcția care se potrivește mai bine cu bătaia vîntului din ziua aceea. Agricultura descrisă

---

[6] Tocilescu, *op. cit.*, vol II., p. 1489.

[7] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 34.

[8] Tocilescu, *op. cit.*, vol. I., p. 139.

[9] *Ibidem*, p. 141. Tot astfel găsim: „și-au arat joile, văile; / marțile frunțile; / / miercurile, piscurile, / vinerile, stîncile; / sîmbetele, apele" (Tudor Pamfil, *Agricultura la români*, p. 30). „Au arat dealurile, miercurile, / chiscurile, joile, / văile munților" (Pamfil, *op. cit.*, p. 31).

[10] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 148.

[11] Pamfil, *op. cit.*, p. 31. Tot astfel: „La măru rotat, / la cîmpu curat, / unde i-o venit mai bine de arat" (Tocilescu, op. *cit.*, p. 1476); „A plecat la arat, / la cîmpu curat" (*ibidem*, p. 1477); sau :„Și-a purces la arat, / la mărul rotat, / la cîmpul curat, / c-acolo au auzit că-i bine de arat" (Pamfil, *op. cit.*, p. 31).

[12] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 141.

[13] *Ibidem*, p. 148 și Marian, *op. cit.*, p. 38.

[14] Pamfil, *op. cit.*, p. 31.

https://biblioteca-digitala.ro

în *Plugușor* este deci cea a desțelenirilor libere, în tehnica itinerantă, sortită să dispară din practica noastră agricolă încă din vremea Regulamentului Organic.

Dar în *Plugușorul* găsim și amintirea unei perioade încă mai vechi, cînd agricultura se făcea în defrișare, adică în „grădini" pe anume „locuri", cu alte cuvinte în curături stăpînite locurește, asupra cărora plugul nu revine decît după un anume număr de ani de lăsare în paragină, spre înțelenire. Astfel găsim : „a arat miercurile, / piepturile ; / joile, văile, /vinerile, grădinile [15]. Sau : „joile, văile ; miercurile, gropile, c-așa erau locurile"[16] sau : „a ieșit într-o grădioară / să facă o leacă de cercătură / de arătură" [17]. Sau : „vom ara, dar iată cum : / în seara de sfînt Vasile / am dat de niște movile, / părăsite, înțelenite, / de mulți ani nelocuite" [18].

Dominantă rămîne totuși imaginea cîmpului durat și operațiile aratului sînt arătate totdeauna a fi cele ale desțelenirii.

Ruperea țelinii nu se putea face decît cu pluguri grele, cu multe perechi de boi, mai multe decît putea de obicei să aibă un singur gospodar. Pentru a putea face față, plugarii formau „tovărășii de plug", asociindu-se mai mulți laolaltă. Dar în *Plugușor* agricultorul ideal este socotit a avea în grajd numărul de boi necesari, adică de obicei 12, uneori aceștia ridicîndu-se la 24 ; sau încă mai exagerat, 12 pluguri, fiecare cu boii și plugarii lui. Boii sînt, evident, descriși laudativ : „din ocol a luat 12 boi bourei, / în coadă codălbei, / în frunte țintărei, / în trup de-o mie de lei" [19]. Sau : „la ocol au alergat / ș-au scos 12 boi / dintre cei mai buni, de soi" [20].

Cînd este vorba să se descrie fiecare pereche de boi în parte, *Plugușorul* e mai modest, enumerînd cel mult trei perechi : „boii dinainte, / cu coarnele poleite ; / boii din mijloc, / cu coarnele de foc ; / boii de la roate, / cu coarnele belciugate" [21]. Uneori sînt descrise doar două perechi : „cei dinainte / îi mîna Axinte ; / pe cei dinapoi, / îi mai mînăm și noi".

Plugul, ca unealtă, este descris și el tot ca un plug desăvîrșit, cu piese de fier și din lemn întărit în foc. „Cu plug ferecat, / cu cateni de fier legat, / cum este bun de arat" [22]. Sau : „Un plug bine împănat și tot cu fier ferecat" [23], „plug ca al nostru, / mîndru și rotat, / nu v-a mai umblat ; cu jugurile răglăite, / cu tînjelile pîrlite, / cu răsteile oțelite" [24] „pluguri cu

[15] Pamfil, *op. cit.*, p. 32.
[16] Tocilescu, *op. cit.*, p. 139.
[17] Pamfil, *op. cit.*, p. 32.
[18] Marian, *op. cit.*, p. 33.
[19] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 148. Vezi și p. 154. Tot astfel : „plecarăm într-o sfîntă joi, / cu plugul cu 12 boi" (*ibidem*, p. 145). „S-a sculat de sîntul Vasile / și-a plecat la arat / cu plugu cu 12 boi" (Tocilescu, *op. cit.*, p. 1489, 1492, 1476 etc.). 24 de boi, în versurile următoare : „Plecat-a cutare / într-o sfîntă zi de joi, / la plugu cu 24 de boi" (G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 141).
[20] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 139. Tot astfel : „boii dinainte cu coarnele poleite ; / boii de la roată / cu coarnele belciugate ; / cei de pripor / cu coarnele de cositor" (*ibidem*, p. 141).
[21] Pamfil, *op. cit.*, p. 31, sau : „boii cei dinainte aveau cîte o stea în frunte ; / cei de la roate, / cu coarnele împreunate" (*ibidem*, p. 32).
[22] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 139.
[23] *Ididem*, p. 144.
[24] Tocilescu, *op. cit.*, p. 1493.

https://biblioteca-digitala.ro

săgeata împenită, / pe brazdă gătită, / pluguri cu săgeata împănată, / de vreo opt meșteri lucrată" [25].

Este deci vorba de un plug de lemn, căruia i se adaugă „pene" și care se „ferecă", avînd însă și „săgeata", adică fierul lat, de fier. De cormană nu se face însă pomenire : e deci vorba de un plug de tip rariță, nu de un plug răsturnător de brazdă.

În realitate, oricît l-ar face „opt meșteri mari", un a semenea plug de lemn se sfarmă ușor în timpul muncii de desțelenire. *Plugușorul* nu lipsește de a scoate în relief acest fapt. Uneori cu intenții de batjocură, arătînd că acest plug atît de bun se sfarmă chiar cînd dă de un „os de rîmă". Astfel : „și-a ajuns plugul într-un os de rîmă / și s-a făcut mii și fărîmă" [26]. Chiar și fără intenție de satiră, *Plugușorul* consemnează stricarea accidentală a plugului și repararea lui : „iată ce s-a întîmplat / : plugarii plugu au stricat, / la meșter de grabă l-au dat, / fiarele la ferecat, / plugu gata l-au și dat" [27].

Uneori repararea plugului e mai dificilă : gospodarul trebuie să alerge la oraș să caute meșter, sau măcar în sat, să găsească fier pentru meșterul local, înfățișat ca „neamț", dar cele mai deseori ca „țigan", ambii descriși fantezist și cu ironie : „au plecat pe ulița mică / și n-au găsit nimică. / Și au plecat pe ulița mare / și au găsit fier de nouă parale / și au făcut multe plugușoare, / cu grindeiul policăit, / cu boldul de mărgărit, / cu plazul de tei" [28] „Și nu s-a aflat nimeni să-l dreagă ; / numai Chifirigiu Catargiu, / din fundul pămîntului, / cu ciorapi pestriți, / cu luleaua-n dinți, / cu ciocanul ciocănea, / cu pila pilea, / plugu-n brazdă că mergea" [29]. „Atunci iată c-a ieșit Faraon cel Mare, / cu barosul în spinare / și cu foi în picioare ; / și s-a dat iute a foi, / fierele-a le oțeli. / Și foi și oțeli, / plugu-ndată îl tocmi" [30]. „Două trei ciocane-i trîntea, / plugușorul mi-l dregea" [31].

O verificare pe care o mai putea cere *Plugușorului* este de a vedea dacă plugul acesta este într-adevăr o „rariță" sau un plug propriu-zis ; adică dacă răstoarnă sau nu brazda.

Tradiția rariței este încă prezentă în cîteva versuri. De pildă : „Și curînd s-au apucat, / cîmpul neted de arat, / în lungiș și curmeziș" [32]. Deseori însă confuz amestecată cu prezența plugului, căci se afirmă că brazda este „răsturnată" : „Ararăm, ararăm, brazdă neagră revărsarăm" ceea ce se poate totuși referi și la o rariță cu cucuri, care „revarsă" fără să „răstoarne" pămîntul ; ceea ce nu mai poate fi cazul cînd e citată „răsturnarea brazdei" și în contradictoriu e menționat și aratul în cruciș : „Ajungînd

---

[25] Pamfil, *op. cit.*, p. 30.

[26] *Ibidem*, p. 31. „Și-a aninat plugul într-un os de rîmă și s-a făcut tot fărîmă" (Marian, *op. cit.*, p. 34).

[27] Tocilescu, *op. cit.*, p. 1490.

[28] Pamfil, *op. cit.*, p. 31.

[29] *Ibidem.*

[30] Marian, *op. cit.*, p. 34. Tot astfel : „plugul i s-a stricat, / la ficiorul Gălăoaiei a strigat, / feciorul Gălăoaiei s-a înfățișat / cu ciocanu-n mînă, / cu pila-n gură. / Cu ciocanul ciocănea / și cu pila pilea, / brazda mai bine mergea" (Pamfil, *op. cit.*, p. 32).

[31] Pamfil, *op. cit.*, p. 31.

[32] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, 145. Tot astfel : „îndată s-au apucat / de arat în lung și lat" (Tocilescu, *op. cit.*, p. 1490). „să se are cîmpul / în cruciș și curmeziș" (*ibidem*, p. 1492). „Se apucă să are / în lungiș și-n curmeziș" (Pamfil, *op. cit.*, p. 34). „Ajungînd și începînd, / a brăzdat și a arat / în lungiș și-n curmeziș" (*ibidem* p. 38).

https://biblioteca-digitala.ro

și începînd, / a brăzdat și arat, / în lungiș și-n curmeziș, / brazdă neagră-a răsturnat" [33].

Alteori însă nu apare decît brazda răsturnată, cînd deci e vorba de un plug cu cormană : „Brazdă neagră răsturnăm" [34], „ziua toată a lucrat, / brazdă neagră-a răsturnat" [35] etc.

În ce privește semănatul, *Plugușorul* ne arată că se semăna pe brazda răsturnată cu „grîu de vară", așa numita „ghircă", adică numai în semănătură de primăvară, punîndu-se în pămînt grîu „roșu" „arnăut", uneori amestecat cu secară, alteori „curat". De dragul rimei și cu intenții de ironie este pomenit și grîul amestecat cu negară : „brazdă neagră răsturna, / grîu de vară semăna, / grîu de vară cu negară, / să răsară pînă-n seară ; / cu dreapta semăna / și din gură blestema, / să dea Dumnezeu o ploaie / să crească grîul mai tare" [36].

Grăpatul, tăvălugitul sînt și ele pomenite ; Bădica Troian pleacă de acasă cu uneltele necesare tăvălugitului : „Și-și luase bădișorul, / tăvala și plugușorul" [37]. „După ce-l arărăm, / îl grăparăm" [38]. „Pogoniciul îl punea, / de grabă și mîntuia" [39] „cu mîna îl semăna, / cu grapa-l netezea" [40].

Totuși în unele variante se specifică clar că e vorba de „grîu negrăpat" care dă totuși roade bune.

Un argument în favoarea tezei că semănatul se făcea îndeosebi primăvara, este faptul că plugușorul nu menționează niciodată vremea iernii. Abia s-a terminat semănatul, mai „trece o lună, o săptămînă" și plugarul se duce la cîmp să vadă dacă i-a răsărit grîul. Uneori timpul de la semănat la răsărit e precizat : „Acasă cînd venea, / la jupînească privea, / o lună la ea ședea" și apoi pleca să vadă „semănăturile făcute, grîul de e copt, de-i pîrguit" [41]. Este desigur și aci aceeași exagerare, aceeași urare de bună reușită, care n-ar fi avut însă ce căuta în forma aceasta dacă s-ar fi practicat curent însămînțarea de toamnă, în tarlale desmiriștite, adică de o agricultură practicînd rotația și asolamentele agricole.

De altfel plugarul e arătat a avea și alte ocupații decît cele ale plugăriei. Deseori el pleacă la vînătoare, abătîndu-se doar întîmplător pe la locurile semănate : „Sus la munte a plecat, / sus la munte la vînat. / De vînat el n-a vînat, / ori și cît s-a sbuciumat... / dar degeaba n-a umblat, / căci în sine-a cugetat / și îndată mi-a plecat / la grîul cel negrăpat. / Și

[33] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 140.
[34] Marian, *op. cit.*, p. 26, 34.
[35] Tocilescu, *op. cit.*, 1476.
[36] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 139. Tot astfel : „după ce-l arărăm, / îl grăparăm / și grîu curat semănarăm, / grîu de vară, / făr'secară, / să răsară-n primăvară" (*ibidem*, p. 139). „Grîu de vară semăna, / grîu de vară fără secară, / arnăut de cel mai mare" (*ibidem*, p. 141). „Brazdă neagră-a răsturnat / și prin brazdă-a semănat / grîu mărunt și grîu de vară, / dee domnul să răsară" (*ibidem*, p. 145). „Brazdă neagră-a răsturnat, / grîu de var-a revărsat, / grîu de vară cu secară, să răsară pînă-n sară... / grîu mărunt arnăut". Brazdă neagră răsturna, / grîu de vară semăna etc.". „Grîu de vară, arnăut, / a dat domnul, s-a făcut" etc.
[37] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 148 ; Marian, *op. cit.*, p. 38.
[38] Marian, p. 139.
[39] *Ibidem*, p. 145.
[40] Tocilescu, *op. cit.*, p. 1489.
[41] G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 154.

https://biblioteca-digitala.ro

cum a sosit, / îndată a zărit / că grîul cel negrăpat / era mîndru și curat" [42]. Ia deci trei fire de grîu pe care le aduce acasă la soție, și cari „luminează casa".

În afară însă de aceste realități ale vieții plugărești de toate zilele, care pot fi datate istoricește ca amintind situații de pe la mijlocul veacului trecut și care apar mai mult sau mai puțin confuz, mai este încă o realitate, pe care poezia populară se ferește cu tot dinadinsul a o pomeni în *Plugușor* : este lupta cu boierul stăpîn al moșiei.

Faptul e ușor de înțeles : *Plugușorul* e o descriere idealizată, potrivită unui prilej de sărbătoare, visînd despre o agricultură ideală, adică așa cum își dorea să o poată face săteanul : o agricultură liberă, fără boier stăpîn, pe pămînturi infinit întinse, cu boi buni, cu pluguri bune, cu sămînță bună, fără angaralele, frămîntările și durerile vieții reale.

Se amestecă desigur și o amintire idealizată a unor vremuri încă mai vechi, cînd bogăția săteanului erau vitele, cînd pămîntul era tot izlaz și agricultura se făcea „pe alese", în mici petece mutătoare, iar nu ca în ultimile secole, cînd moșia era a boierului, care o desțelenea și o punea sub plug în întregime.

Adevărul istoric este că procesul de desțelenire a cîmpurilor s-a făcut în condițiile satului aservit, deci cu o țărănime care lupta împotriva unui boier care revendica o cît mai mare suprafață agricolă, muncită cu claca țăranilor. Lumea fără boier, lumea izlazurilor nesfîrșite, puse în lucrare de țăranii liberi, era deci doar o lume de vis, pe care zadarnic o dorea înfăptuită aevea țărănimea noastră de pe acele timpuri de cînd datează amintirile *Plugușorului.*

ETHNOGRAPHIC COMMENTS ON THE THEME OF *PLUGUȘORUL*

In his present historical and ethnographical investigation, the author is reconstituting some agricultural forms of yore, used by the Rumanians, on the basis of a thorough analysis (both in contents and language) of the "Pluguşor", a custom consisting of a congratulatory verse recited on the New Year's Eve by children and young people, at the householders' doors.

In the author's opinion, the "Pluguşor" includes a description of all the agricultural works, from the ploughing to the bread baking. The literary devices used in the "Pluguşor" are mythical, madrigalian and satirical. This "colinda" comprizes however, also a lot of historically informative elements, which are very valuable for a reconstitution of the basic activity, the agriculture, in its remotest "itinerant" form, still in use at the beginning of the 19-th century.

[42] Marian, *op. cit.*, p. 39. Tot așa : „La lună, la săptămînă" pleacă la vînătoare cu gîndul „să dea însă și pe la a lui tarlale" să vadă de-i grîul mare. (Tocilescu, *op. cit.*, p. 1489.)

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUGUR MUGUREL

Contribuție la istoria cîntecului popular cu conținut social-agitatoric

GH. CIOBANU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

8-I-1965

Cîntecul cu conținut social-revoluționar a jucat pretutindeni un puternic rol mobilizator în lupta de eliberare a maselor din exploatarea burghezo-moșierească. Înainte de organizarea mișcării muncitorești la noi în țară, care și-a făurit încetul cu încetul cu cîntec propriu, rolul acesta mobilizator a fost îndeplinit în ceea ce privește masa țărănească de cîntecul haiducesc. Desigur că acest cîntec nu are vigoarea cîntecului revoluționar muncitoresc, dar prin conținutul său, în care răsună setea de răzbunare și amenințarea directă la adresa ciocoiului exploatator, a contribuit la menținerea continuu treză a urii țărănimii împotriva exploatării feudale. El alcătuiește mărturia indiscutabilă că cei obijduiți nu se mulțumeau cu soarta pe care le-o hărăzeau cei puternici.

Cu tot conținutul lor protestatar și agitatoric, cîntecele haiducești nu au devenit totuși armă de luptă nici în mîinile părții celei mai avansate a burgheziei — deși au reținut atenția unora dintre intelectualii progresiști care au pregătit revoluția de la 1848 — și nici în mîinile mișcării muncitorești. Faptul se datorește, desigur, pe de o parte conținutului lor, iar pe de altă parte — ne referim la cîntecele haiducești din Oltenia, Muntenia și Moldova — stilului lor muzical liber, improvizatoric. Conținutul nu era în vederile lumii burgheze, după cum se înțelege, întrucît nu o interesa dezrobirea din exploatarea feudală a lumii țărănești; iar stilul muzical liber împiedica execuția în masă, motiv pentru care nu au fost adoptate nici de către mișcarea muncitorească.

Există totuși unele cîntece — deosebite ca structură de cele haiducești, și apărute în momente de maximă încordare socială — cîntate și

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 2, p. 161–170, București, 1965

https://biblioteca-digitala.ro

de elemente burgheze dintre cele mai avansate, care au pătruns adînc în repertoriul țărănesc, și care au fost preluate mai apoi și de către mișcarea muncitorească. Un asemenea cîntec este *Mugur mugurel*, de care ne vom ocupa în articolul de față.

★

Mugur mugurel este printre puținele cîntece populare mai vechi care s-au bucurat de o puternică circulație, și care pot fi urmărite, în același timp, pînă către vremea apariției lor. Ce se știe despre originea acestui cîntec?

Printre numeroasele date privitoare la revoluția din 1821, C. D. Aricescu[1] a strîns unele care se referă la Ilarion, episcop al Argeșului, sfătuitor apropiat al lui Tudor Vladimirescu. În legătură cu acest Ilarion sînt primele date asupra originii cîntecului de care ne ocupăm. Pe scurt, se spun următoarele:

La o mare sărbătoare — unii susțin că întîmplarea ar fi avut loc la scurt timp după numirea lui Ilarion ca episcop al Argeșului [2] — notabilii rămîn surprinși că la sfîrșitul utreniei nu se cîntă doxologia. Unul dintre ei întreabă pe episcop pentru ce nu s-a cîntat, iar acesta-i răspunde: „Noi obișnuim s-o cîntăm la urmă". Nu s-a cîntat doxologia, bineînțeles, nici la sfîrșitul slujbei. După ce s-a terminat, Ilarion i-a invitat pe toți în salonul episcopal. Aici, după cafea și dulceață, el dădu ordin unui favorit al său să cînte „doxologia cea nouă". Acesta începu [3]:

Bate-i, Doamne, pe ciocoi,
Cum ne bat și ei pe noi.
Mugur mugurel.

Mai există și alte date care atribuie lui Ilarion paternitatea acestei creații [4]. Va fi menționea lui Aricescu originea celorlalte susțineri, sau acelea nu fac la rîndul lor decît să consemneze ceea ce s-a păstrat prin tradiție? Este foarte greu de spus! Un lucru pare totuși sigur, și anume: *Mugur mugurel* nu este creație țărănească ci orășenească, ieșită din mediul apropiat bisericii. Iată considerentele ce ne determină să-i atribuim această origine:

1. — Invocarea pedepsei dumnezeiești este mai specifică oamenilor bisericii — chiar cînd aceștia erau socotiți „volteriști", cum i se spunea lui Ilarion — decît lumii țărănești care, după cum se vede, în cîntecele sale așteaptă mai puțin de la dumnezeu și mai mult de la propriile-i acțiuni.

---

[1] C. D. Aricescu, *Istoria revoluțiunii române de la 1821*, Craiova (1874). Vezi și *Documente privind istoria României. Răscoala din 1821*, vol. III (1960), indicele de nume.

[2] v. „Muzică și Poezie", 1 (1935), nr. 1, p. 7.

[3] C. D. Aricescu, *op. cit.*, p. 54.

[4] v. D. Vulpian, *Balade, Colinde, Doine, Idyle*, Ed. culegătorului [1885], 12 (nr. 27). Se specifică: „Compusă de Ilarion Argeșiu, auzită de la Moș Puiu". În articolul apărut în „Muzică și Poezie" se spune că această „poveste" a fost auzită „de la mulți bătrîni" și că se află „însemnată într-un manuscris".

https://biblioteca-digitala.ro

Între

Olcoleo, ciocoi, ciocoi,
De te-aș prinde la zăvoi
Cu măciuca să te-nmoi... [5]

sau

Dar o da și dumnezeu
D-o umbla și plugul meu,
Să trag brazda dracului
La ușa bogatului;
O brăzduță d-ale sfinte,
Să ție ciocoiul minte... [6]

și

Bate, doamne, pe ciocoi
Cum ne bat și ei pe noi...

este aceeași deosebire ca între sentimentele pe care le încearcă omul căruia i-a ajuns „cuțitul la os" din cauza exploatării, și care este gata de acțiune, și sentimentele unuia care dezaprobă total exploatarea dar, nefiind capabil de acțiune, se limitează la invocarea răsplății divine.

2. — Melodia are structură modală, și chiar unele turnuri melodice apropiate de anumite cîntări psaltice în glasul al cincilea.

Pentru aceste considerente înclinăm să credem ca autor pe Ilarion însuși, sau pe cineva din apropierea lui, așa cum s-a transmis prin tradiție timp de zeci de ani.

Fără discuție, chiar numai aprobarea unui asemenea cîntec — ca să nu mai vorbim de crearea lui — de către un cap al bisericii era o atitudine revoluționară pentru vremea aceea, cînd episcopiile stăpîneau moșii întinse, deci exploatau și ele pe țărani, și cînd capii bisericii dispuneau de veniturile acestora. Faptul este explicabil însă dacă avem în vedere că răscoala din 1821 nu a avut ca scop numai îndepărtarea stăpînirii turcești, ci a avut și un puternic substrat social. Exploatarea moșierească crescuse într-una după pacea de la Kuciuk-Kainargi (1774), pe măsură ce crescuseră și relațiile comerciale — în primul rînd exportul de cereale — cu alte țări decît Turcia. Această exploatare pe de o parte, pătrunderea ideilor revoluției franceze din 1789 pe de altă parte — Ilarion era socotit ca adept al ideilor antifeudale ale lui Voltaire, după cum am amintit — au dus la înfiriparea curentului în care poporul era considerat ca adevăratul făuritor al istoriei, nu clasa stăpînitoare. Se vede acest lucru clar din răspunsul pe care Tudor Vladimirescu îl dă unui reprezentant al clasei stăpînitoare: „...pre semne dumneata pre norod, cu al căruia sînge s-a hrănit și s-a poleit tot neamul boieresc, îl socotești nimic și numai pre jăfuitori-i numești patrioți... Dar cum nu socotiți dumneavoastră că Patria se chiamă

[5] *Doine, cîntece, strigături* (Biblioteca pentru toți), ESPLA (1955), nr. 46.
[6] *Ibidem*, nr. 60.

https://biblioteca-digitala.ro

norodul, iar nu jăfuitorii ?" [7]. Dacă acestea erau părerile capului răscoalei de la 1821, aceleași trebuie să fi fost și ale celor mai apropiați sfătuitori ai săi ; iar Ilarion al Argeșului a fost unul dintre „miniștrii" săi [8]. Așa fiind, este explicabil cum acesta a putut crea, sau îmbrățișa și lansa, un cîntec ca *Mugur mugurel*.

Am insistat asupra presupusului autor și a momentului apariției acestui cîntec, pentru a avea în întregime istoria sa. În continuare vom căuta să-l urmărim legat de frămîntările masei țărănești.

Datorită conținutului său antifeudal și melodiei sale simple dar realizată din punct de vedere artistic, cîntecul a pătruns tot mai mult în mase, întinzîndu-se — din cîte cunoaștem pînă acum — pe o arie ce cuprinde : împrejurimile Aradului, sudul Transilvaniei, Oltenia, Muntenia, Moldova și ajungînd pînă în R. S. S. Moldovenească, după cum vom vedea.

Cît de repede s-a răspîndit, ne-o dovedește faptul că în anul 1828 se cînta, prin părțile mehedințene, cu textul [9] :

Mugur, mugur, mugurel,
Mugur, mugurel
Fă-te curînd măricel.
Mugur, mugurel.
Bate-i, doamne, pe ciocoi
Săracii de noi
Cum ne bat și ei pe noi
Săracii de noi.
C-a mai fost oștire-n țară
Săracii de noi
Și n-a fost așa povară
Săracii de noi.

Ultimele versuri se referă la faptul că în acel an ispravnicii, zapciii și subalternii lor — cinovnicii, cum li se spunea — au profitat de faptul că populația trebuia să depună la magazii fîn, orz și toate cele necesare războiului ce se purta de către armatele ruse împotriva turcilor. Cum le era obiceiul, aceștia sileau populația să dea însutit decît trebuia. Ceva mai mult, sătenii erau siliți prin bătăi să care proviziile necesare, pe timp de iarnă, nu numai cu carele ci și cu spinarea. În aceste condiții, țăranii așteptau cu nerăbdare ivirea mugurului, ca să se poată retrage în codru să se răzbune [10].

Tratamentul neomenos de a-i duce pe oameni cu sarcina în spate cale de zeci de kilometri a fost, probabil, general întrucît în altă variantă

---

[7] v. V. A. Urechia, *Istoria Românilor. Revoluțiunea lui Tudor Vladimirescu* (După documente noue), 1821—1822, tom. XIII, București (1901).

[8] v. *Documente... op. cit.*, vol. II, p. 105.

[9] Ion Ionescu, *Agricultura română din jud. Mehedinți*, București (1868), p. 252. Autorul citează aici un articol semnat de T. Strimbeanu și apărut „într-o foaie bucureșteană" în primii ani ai decadei a șasea a secolului trecut.

[10] *Ibidem*, p. 253.

https://biblioteca-digitala.ro

a aceluiaşi cîntec, culeasă din fostul judeţ Vlaşca şi publicată de Gr. Tocilescu [11], aflăm versurile :

Că ne-am săturat de iarnă
Şi de greutate-n ţară,
Cărînd fîn cu sarcina
Şi lemne cu crosnia...

După anul 1828, nu mai întîlnim cîntecul *Mugur mugurel* cu textul iniţial decît în decada a noua a secolului trecut. A. Pann publică totuşi acest text, puternic neoanacreontizat în 1837 [12], păstrînd numai începutul, iar în 1852 publică acelaşi text şi cu melodie, prima dată cînd luăm cunoştinţă de ea [13]. Melodia va circula cu acest text prin diferite manuscrise cu notaţia psaltică, iar după anul 1900 prin diferite reviste şi tipărituri. Aceasta nu înseamnă însă că textul prim, cu conţinut social, a dispărut, ci culegătorii burghezi l-au evitat pur şi simplu din cauza conţinutului său. Aria de circulaţie întinsă, ca şi vehicularea altor texte : de şcoală [14], lirice [15], de stea [16], de vicleim [17] sînt dovada cea mai bună că melodia — şi o dată cu ea şi textul iniţial, cum dovedesc culegerile inedite care se află în Arhiva Institutului de etnografie şi folclor — a circulat continuu în popor.

Urmărirea variantelor cunoscute din tipărituri dovedeşte că *Mugur mugurel* s-a bucurat de circulaţie mai intensă tocmai în perioadele de ascuţită contradicţie socială, ceea ce dovedeşte rolul agitatoric pe care l-a jucat acest cîntec. Astfel, intensificarea exploatării după împroprietărirea din 1864, cînd ţăranul primeşte pămîntul cel mai rău sau nu primeşte nimic, cînd nu mai putea lucra atît cît ar fi vrut şi ar fi putut, şi cînd, prin legea „tocmelilor agricole" din 1866, înăsprită încă în 1872, este supus muncii silnice, „mai odios de silnică încă decît altădată", după cum recunoaşte însuşi un reprezentant al burgheziei [18], duce inevitabil la o încordare din ce în ce mai mare care-şi va găsi concretizarea în mişcările masei

[11] Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, Bucureşti (1900), p. 392 ; Vezi şi *Doine, cîntece, strigături, op. cit.*, p. 63 ; *Flori alese din lirica populară* (Bibl. pt. toţi, nr. 49), ESPLA (1960), p. 76.

[12] A. Pann, *Poezii deosebite sau Cîntece de lume.* [Bucureşti, 1837], p. 8.

[13] Idem, *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului*, Ed. a II-a, broşura a 5-a, Bucureşti (1852), p. 144. Vezi şi A. Pann, *Cîntece de lume*, ESPLA (1955), p. 147.

[14] BARPR Ms. 3497 (G. Ucenescu), Cîntul 205 (p. 386) : „Compus pentru şcolarii mei a-l cînta la Maialul 1847" ; I. Crişan, *Din repertoriul şcoalei din Sălişte*, Cluj (1922).

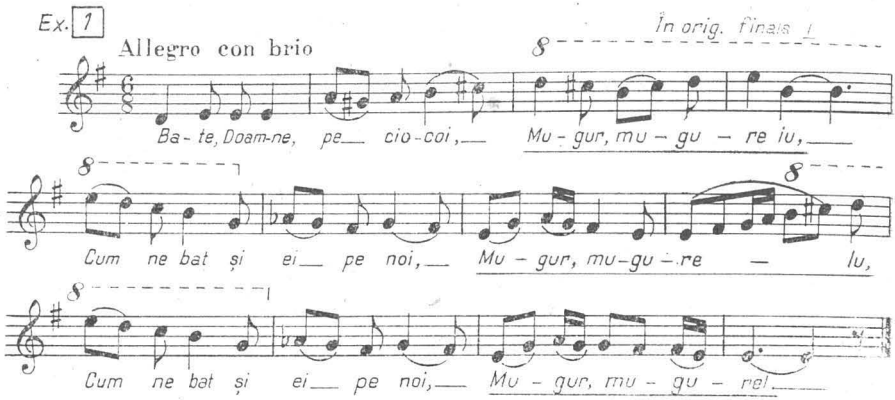
[15] Biblioteca muzicală „Lira Română", nr. 14 ; Năstase Ionescu, *Colecţiune de cântece naţionale*, I, p. 9 ; Dr. M. Friedwager, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, Würzburg, Konrad Triltsch (1940), p. 38, p. 58 ; „Izvoraşul", 7 (1928), nr. 1—4 ; 15 (1936), nr. 9, p. 309 ; Disc His Master's Voice I. B. 183 (Am fost la trei vrăjitori. Cîntă Atena Totocea cu taraful Mitică Miţă). Alte numeroase variante se găsesc în Arhiva Inst. de etn. şi folclor.

[16] C. Brăiloiu, *Colinde şi cîntece de stea*, Bucureşti (1931), p. 46 ; *Ateneul popular Tătăraşi*, Iaşi (1926) ; G. Breazul, *Colinde* (Cartea Satului 21), Bucureşti, f. d., p. 286 ; Acelaşi, *Patrium Carmen*, p. 219.

[17] C. Brăiloiu şi H. Stahl, *Vicleimul din Tg. Jiu*, extras din „Sociologia românească", 1 (1936), nr. 12, p. 19, 30, 33, 34.

[18] v. Radu Rosetti, *Pentru ce s-au răsculat ţăranii*, Bucureşti (1908), p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro

țărănești care încep în 1888 și care vor culmina cu răscoala din 1907. Această fremătare face ca *Mugur mugurel* să capete o circulație mai intensă, să fie răspîndit nu numai din gură în gură ci să pătrundă și în tipărituri. Astfel D. Vulpian publică varianta ce urmează[19]:

Ex. 1
Allegro con brio
În orig. finala I
Ba - te, Doam-ne, pe cio-coi, Mu - gur, mu - gu - re iu,
Cum ne bat și ei pe noi, Mu - gur, mu-gu - re — lu,
Cum ne bat și ei pe noi, Mu - gur, mu - gu - rel

În continuare, textul este următorul:

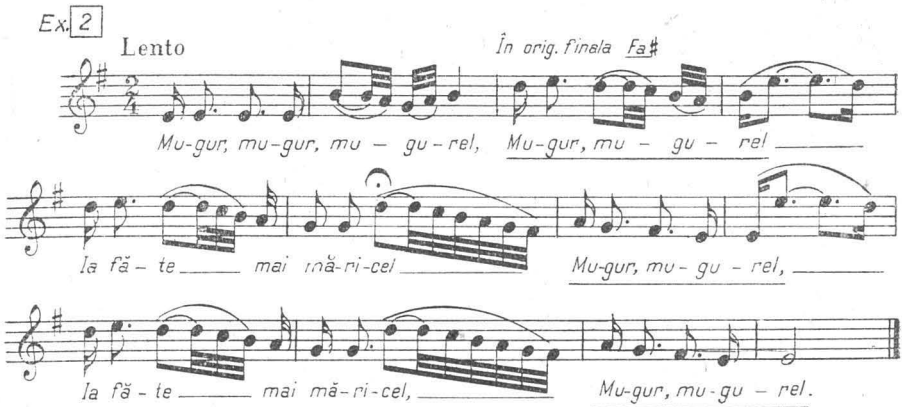
Și du-i, Doamne, peste munți,
Să umble goi și desculți,
Să-i văd, Doamne, flămînzi, goi,
Cum ne-au mîncat ei pe noi;
Să-i văd slugi pe la străini,
Că mult sînt cu noi haini.
Să roage pe Dumnezeu
Să-i scape de chinul greu;
Iar tu, Doamne, să-i trăznești,
Inima să-mi răcorești.

Este varianta cu conținutul social cel mai puternic, din cîte cunoaștem. Din el se desprinde limpede pe de o parte cît de puternică era exploatarea moșierească, iar pe de altă parte cît de mare era nemulțumirea țărănimii. Dacă o asemenea variantă de text a putut fi culeasă de Vulpian, el însuși moșier și în legături cu fosta curte domnească, înseamnă că se bucura de o circulație foarte puternică.

În același timp cu D. Vulpian a cules cîntecul și G. Dima care l-a prelucrat, între 1883—1889, pentru voce și piano [20]. Piesa a plăcut elementelor progresiste orășenești care frecventau sălile de concert. Așa se face că editorul bucureștean Const. Gebauer propune lui Dima în 1892 să-i tipărească această piesă. În 1893, *Mugur mugurel* apare tipărit în

[19] *Op.* și *loc. cit.* Față de original, am adus unele corecturi felului de așezare a textului sub melodie și am îndepărtat salturile de 7-*mă* și de 9-*nă* de natură instrumentală.
[20] v. Ana Voileanu-Nicoară, *G. Dima. Viața. Opera*, ESPLA (1957), p. 158.

https://biblioteca-digitala.ro

aranjamentul lui Dima [21]. Melodia este variantă apropiată a celei publicate de D. Vulpian, după cum se poate vedea :

Ex. 2
Lento
În orig. finala Fa♯
Mu-gur, mu-gur, mu - gu-rel, Mu-gur, mu - gu - rel
la fă - te mai mă-ri-cel Mu-gur, mu - gu - rel,
la fă - te mai mă-ri-cel, Mu-gur, mu-gu - rel.

Textul, în continuare, este următorul :

Că ne-am săturat de iarnă
Şi de greutăţi în ţară.
Bate-i, Doamne, pe ciocoi
Cum ne bat şi ei pe noi.
Vino, scumpă primăvară,
Şi ne adă bine-n ţară.

Deşi mai puţin viguroasă decît varianta Vulpian, în ceea ce priveşte conţinutul literar, varianta Dima s-a bucurat de o circulaţie mult mai mare, atît prin tipărituri [22] cît şi pe calea patefonului [23].

Din anul 1904 avem o altă variantă ce are acelaşi text ca varianta Dima [24]. Mai există şi alte mărturii cum că acest cîntec a circulat intens înainte şi după anul 1907 [25]. Cu textul de care am vorbit pînă acum n-a

[21] George Dima, *Mugur mugurel. Doină*, Const. Gebauer, Bucureşti, f.d.

[22] v. T. Popovici, *Cîntece naţionale pentru 2 voci egale*, Sibiu (1920), p. 55.

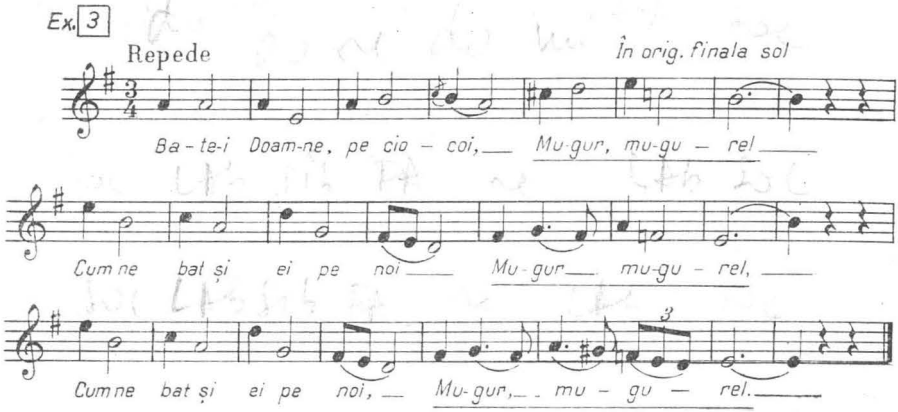
[23] Odeon A. 199112 a, *Mugur mugurel* (Dima). Mitică Constantinescu acomp. de pian ; Odeon A. 199191 b, *Mugur mugurel* (Dima). Natalia Zăvoianu acomp. la pian de Alex Leon ; Odeon A. 199708 b, *Mugur mugurel* (Dima). Arnold Georgewsky acomp. de orchestră ; His Master's Voice AM. 2005, *Mugur mugurel* (Dima). Olga Solomoneanu acomp. de pian ; Polydor L. 40162, *Mugur mugurel* (Dima). Lydia Bobici acomp. de pian.

[24] v. N. Severeanu, *Colecţiuni de cîntece naţionale, bătrîneşti şi călugăreşti*, aranjate pe muzică orientală, broşura I, Buzău (1904), p. 26.

[25] La pr. Z. Bîlbîie din Bucureşti există un manuscris de pe la 1872 în care se află *Mugur mugurel* cu textul lui A. Pann. Emilia Comişel, profesoară la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, fostă cercetătoare principală la Institutul de folclor, a cules două variante de la Gheorghe şi Maria Comişel. Prima a fost auzită prin 1895 la un lăutar din com. Rîncezi (Teleajen, Ploieşti), iar a doua a fost auzită prin 1910 la un cerc de muzică din Ploieşti ; fără text a apărut în P. Elinescu, *Colecţiune de cîntece populare arangeate pentru flaut*, II, Bucureşti, f. d.

https://biblioteca-digitala.ro

mai apărut însă decît prin anul 1936. Aceasta se datorește, mai mult ca sigur, acțiunii burgheziei. Nu avem dovezi certe, credem însă că a fost intenționat trecut sub tăcere tocmai pentru conținutul său protestatar. Față de alte cîntece — cum a fost cel apărut după răscoala din 1907, și cum au fost numeroase cîntece muncitorești revoluționare — acțiunea a fost mai directă, fiind interzise; pentru *Mugur mugurel*, interzicerea a luat forma nedifuzării prin tipar. Varianta din 1936 a fost tipărită la Tiraspol, în R. S. S. Moldovenească [26]. Dăm și această variantă pentru interesul pe care-l prezintă.

Ex. 3

Repede
În orig. finala sol
Ba-te-i Doam-ne, pe cio-coi, Mu-gur, mu-gu-rel
Cum ne bat și ei pe noi Mu-gur mu-gu-rel,
Cum ne bat și ei pe noi, Mu-gur, mu-gu-rel.

Și-i alungă peste munți,
Să-i văd goi, să-i văd desculți,
Ca să-i văd flămînzi și goi.
Chinuiască-se mereu,
Să nu mai scape de rău.
Iar tu, Doamne, să-i trăsnești,
Inima să-mi răcorești.

Dar dacă după 1907 a circulat prea puțin prin tipărituri, *Mugur mugurel* a circulat intens pe calea orală, dat fiind faptul că exploatarea nu a încetat decît după instaurarea guvernului democratic la 6 Martie 1945, care legiferează reforma agrară înfăptuită în practică de țărănime, ajutată de aliatul și conducătorul său firesc, clasa muncitoare. Dovada circulației intense ne-o face materialul inedit, aflat în Arhiva Institutului de folclor, care este cules atît înainte de 1944 cît și după aceea.

Dăinuirea în timp, și conținutul său protestatar, au făcut ca textul să fie contaminat — s-a ajuns deci la noi realizări — cu versuri din cîntece haiducești. Astfel, într-un text cules în anul 1935 [27] găsim versurile

[26] *Cîntec popular moldovenesc*, Tiraspol, 1936.

[27] Arhiva Inst. de etnografie și folclor, Fg. 4587 c (Iancu Jianu, Balș, Oltenia).

https://biblioteca-digitala.ro

Mugurel cu foaia lată,
Ce bine-mi prindeai o dată :
M-ascundeam sub foaia ta,
Potera nu mă găsea.

În marea majoritate a variantelor, — inclusiv a celor cu conținut liric neoanacreontic — întîlnim invocarea primăverii. Dacă în unele variante nu este clar scopul acestei invocări, în altele se vede clar, ca în textul următor [28] :

Primăvară, mama noastră,
Ia zăpada de pe coastă
Și bruma de la fereastră,
Căci ne-ajunge-atîta iarnă
Și de greutăți din țară ;
Ne-ajunge de-atîtea munci
Și de-atîtea suferinți.
Căci de cînd-s boieri la noi,
Nu vezi om cu patru boi
Și văduvă cu cinci oi !

Aici nu mai este vorba de așteptarea primăverii pentru a scăpa de greutățile iernii, ci pentru a putea lua calea codrului.

O altă variantă ne dezvăluie părerea masei asuprite și exploatate pe de o parte față de acapararea bogățiilor țării, prin mijlocirea guvernanților, de către trusturile străine, iar pe de altă parte de luxul ce se făcea cu uniformele ofițerești [29] între cele două războaie mondiale :

Ardă-vă focul, ciocoi,
Că ne-ați vîndut țara voi...
Ați umplut lumea de biruri
Și pe ofițeri de fireturi ;
Ați întors legea pe dos,
L-ați supărat pe Hristos !

După 1944, cîntecul s-a bucurat din nou de o largă difuzare pe calea tiparului. Muncitorimea, care-l utilizase și în ilegalitate — după cum declară unii ilegaliști [30] — îl cîntă alături de țărănime în lupta acesteia împotriva rămășițelor feudale. Așadar, *Mugur mugurel* care s-a născut din lupta împotriva exploatării moșierești pe timpul mișcării din 1821, și care a răsunat cu intensitate în toate momentele de ascuțită luptă, a fost prezent și la ultima lovitură dată exploatării moșierești.

[28] Arhiva Inst. de etnografie și folclor, Fg. 1506 b. (Priboeni, Muscel, Argeș).

[29] Cules de autorul articolului de față în iunie 1949, de la lăutarul Anghel Stratan din Băcești (Negrești, Iași).

[30] Asemenea date a cules colectivul de cercetare a cîntecului muncitoresc revoluționar, din cadrul Inst. de etnografie și folclor, alcătuit de Eugenia Cernea și N. Rădulescu.

https://biblioteca-digitala.ro

De-acum încolo, melodia acestui cîntec se va cînta mai ales cu texte lirice, dar şi cu vechiul text pentru a aminti făuritorilor socialismului că construiesc pentru ei, nu pentru cei ce secole în şir „s-au hrănit şi s-au poleit", „cu sîngele" oamenilor muncii.

MUGUR MUGUREL

AN CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF PEOPLE'S SONGS HAVING A SOCIAL-AGITATIONAL CONTENTS

The author follows up the life of a folk-song known — from its refrain — by the name of *Mugur Mugurel*. The song came into being in the cities in the midst of the people who prepared and unleashed the revolutionary movement of 1821 which aimed at the country's social and national liberation. The Rumanian Principalities were at the time under Turkish suzerainty. The original text contains a vigorous protest and challenge against the feudal landlords who exploited the peasant masses:

Upon the lords bzing down your rod
As they upon us do, of God!
Mugur Mugurel.

As time went on, the tune spread throughout the territories inhabited by Rumanians, accompanying also texts differing from the original version such as lyrical songs, Christmas carols, "Nativity" verses, didactic texts. One of the most significant features of this song — which the author lays stress upon and illustrates by several examples — is the symptomatic fact that whenever social contradictions become more acute, the circulation of the song, in its 1821 version, grows more intense. This tends to prove — as the author points out — that the song *Mugur Mugurel* has been, in the course of over a century, a powerful and steady instrument of protest and agitation, serving to rally the masses in their struggle for social liberation.

https://biblioteca-digitala.ro

PROCEDEE POPULARE DE OBȚINERE A VARULUI ÎN ZONA BICAZULUI

RADU O. MAIER

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

11-I-1965

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm unele aspecte privitoare la prelucrarea populară a pietrei de var în zona Bicazului, a procedeelor tehnice de lucru, a uneltelor de producție, a organizării meșterilor vărari, a drumurilor de transport și a valorificării produselor.

Articolul de față se bazează pe materialele culese în satele care intră în zona Bicazului, cît și în unele sate din regiunile limitrofe. Astfel, s-au făcut cercetări pe Valea Bistriței, în localitățile : Sabasa, Broșteni, Barnar și Chiril. De asemenea, pe rîul Neagra în Dîrmoxa, iar în zona de sud a Bicazului, cercetarea noastră a cuprins localitățile : Tașca, Neagra, Bicazul Ardelean, Tulgheș, Lunca, Țepeșeni, Bicăjel, Bicaz-Chei, Dămuc și altele.

Zona cercetată este o zonă de munte nepropice agriculturii. Aici agricultura se face numai în jurul casei, la poalele muntelui, unde de obicei se află așezat și satul. De aceea, populația, în marea ei majoritate, se ocupă cu lucrul la pădure : prelucrarea lemnului sub diferite forme ca : scînduri, șindrilă, butnărit, dulgherit etc. Categoria celor ce lucrează la pădure este împărțită în două : unii lucrează efectiv la tăiatul, căratul și corhănitul lemnului, iar alții la transportul cu plutele. O categorie cu totul deosebită o constituie aici vărarii. Vărarii trăiesc în sate despre care se poate spune că sînt „specializate în vărărit", așa după cum vom vedea că sînt cei din Bicazul Ardelean, Bicaz-Chei, Țepeșeni, Bicăjel etc.

În zona Bicazului, vărăritul a început să constituie o îndeletnicire mai intensă într-o perioadă mult mai apropiată de zilele noastre, pe la mijlocul secolului trecut, ori chiar către sfîrșitul acestuia, spre deosebire de alte zone, unde vărăritul constituie o ocupație străveche.

Vom căuta în cele ce urmează să ne referim îndeosebi la satele unde acest meșteșug este puternic dezvoltat. Astfel, vom lua drept etalon satul

https://biblioteca-digitala.ro

Bicazul Ardelean, Bicaz-Chei, Damuc, iar la nord Dîrmoxa, unde ocupația de bază a sătenilor este vărăritul, fără însă a putea spune că alte ocupații lipsesc cu desăvîrșire. Credem că nu este lipsit de interes a preciza că și aici, ca și în alte părți ale țării, sînt sate specializate care se ocupau intens cu producerea varului [1]. În zona Bicazului specializarea satelor a fost favorizată pe de o parte de existența uriașului masiv calcaros al Cheilor Bicazului, Cheilor Bărnarilor etc., iar pe de altă parte de lipsa unei agriculturi dezvoltate. Inițial, aceste masive muntoase au servit ca materie primă meșteșugarilor populari în trecut, iar în anii puterii populare ca materie primă pentru uriașa fabrică de ciment din Bicaz, cît și pentru cuptoarele mari, specializate, ale industriei noi socialiste.

Dacă facem o statistică a *gropilor de var* [2] (astfel sînt numite cuptoarele din zonă), vedem că în Bicazul Ardelean numărul lor ajunge la 26 de bucăți, în Dămuc variază între 12—25 (datorită trecerii muncitorilor în sectorul socialist, așa că în ultima vreme au fost părăsite 13 gropi, rămînînd în funcție doar 12), în satul Neagra sînt 6, în Dîrmoxa 11 gropi, iar în Bicaz-Chei 18 gropi de var.

SCOATEREA PIETREI DE VAR

În ceea ce privește topica, spre deosebire de alte zone ale țării unde locurile din care se scoate piatra de var sînt denumite *vărării*, în zona Bicazului întîlnim în fiecare sat alte denumiri. Astfel, în Bicazul Ardelean și Bicaz-Chei locul este numit „Piatra Surducului" sau „Surduc", „Gura Șugăului" etc. Cei din nordul zonei scot piatra de var din *țancuri* (stînci exterioare), din așa-numitele *Cheile Bărnarului*, care se găsește în blocuri numite și *stane de piatră*. Cei din Dămuc aduc piatra de var din locul numit „*Piatra Lucilului*".

În ceea ce privește tehnica extrasului pietrei de var se procedează la fel ca și în alte regiuni ale țării. Piatra se scoate din stîncă de la suprafața solului, ori se sapă gropi adînci în pămînt pînă se ajunge la piatra de var (țancurile din adîncimea pămîntului).

Piatra de var este transportată pînă la cuptor cu *cotiuga*, cu *căruța cu ladă* sau *căruța cu corlată*, care sînt vehicule cu roți mici, cu lăzi alcătuite din bîrne pentru pus piatra de var în ele. Corlata se face pentru ca transportul pietrei să reziste la drumurile dificile de munte și pietrele de var să nu fie zvîrlite din căruța în mers (fig. 1).

La scoaterea pietrei de var din *țancuri* ori *cariere* și la spartul pietrei lucrează numai bărbații; femeile și copiii ajută uneori la clăditul cuptorului.

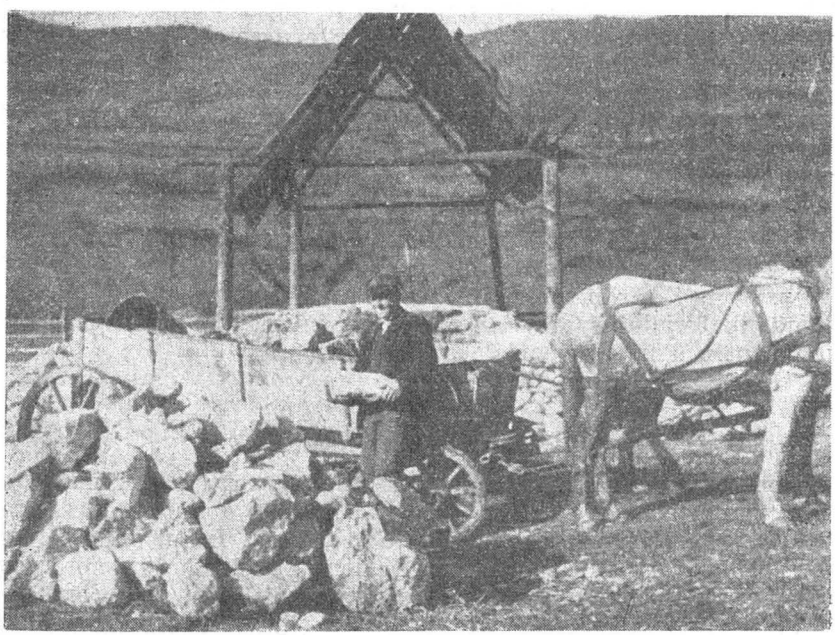
Uneltele întrebuințate de vărarii din zona Bicazului pentru scosul pietrei de var se pot împărți, după întrebuințările lor, în mai multe grupe: în *grupa I*, uneltele cu care se sparge și se găurește piatra, cum sînt *penele*

[1] Ca de exemplu satul Buceș-Vulcan, După Piatră etc., din Munții Apuseni.

[2] Groapă de var = cuptor de ars var, în termen local.

https://biblioteca-digitala.ro

a)



b)

Fig. 1. — *a*) căruță cu „corlată" *b*) căruță cu ladă.

https://biblioteca-digitala.ro

de fier, pentru crăpat și *burghiul* sau *sfredelul* pentru dinamită; în *grupa a II-a*, uneltele de despicat cum sînt *icurile*, *parul de fier* sau ranga simplă, *ranga piciorul caprei*, *guri de topoare* și *țîu*; în *grupa a III-a*, uneltele de lovit cum sînt *barosul mare*, *ciocanul de spart*, *tîrnăcopul* sau *ciocanul de spart la pămînt*; în *grupa a IV-a*, uneltele cu care se dă foc explozivului cu fitilul, *acul de introdus fitilul* în *„gura" făcută cu burghiul*, *bătătorul* în jurul fitilului (fig. 2).

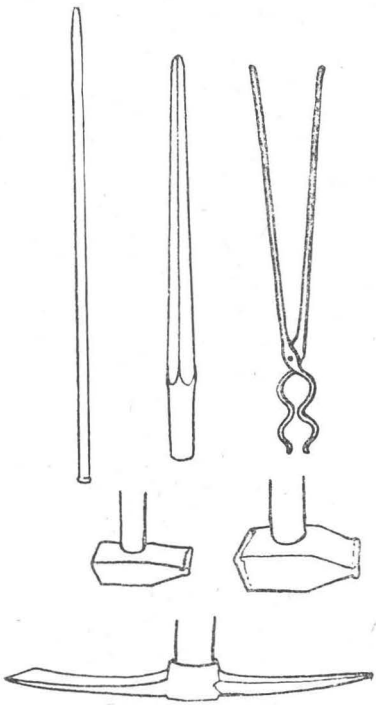


Fig. 2. — Unelte de vărărit din zona Bicazului.

Uneltele pe care le-am clasificat mai sus sînt simple și au denumiri aproape asemănătoare în toată zona cercetată. Aici varietatea în denumirea uneltelor nu este aceeași ca în Munții Apuseni, în primul rînd din cauza apariției mai recente a îndeletnicirii vărăritului. La aceasta se adaugă și faptul că terminologia de aici este strîns legată de produsele de fabrică care au influențat-o. Se observă și de data aceasta că unele unelte sînt făcute de meșteșugarii locali, iar altele cumpărate din comerț.

Munca cea mai grea și mai istovitoare constă în găuritul stîncii cu burghiul. Un om poate găuri manual cca. 60—80 cm pe zi. Încît, ca să scoată piatră pentru un cuptor are nevoie de 5—6 zile numai pentru a face găurile necesare introducerii explozivului. În munca la cariera unde se întrebuințează explozivul trebuie o mare atenție și stăpînire a tehnicii de lucru. Explozivul trebuie introdus în aceste găuri în cantități foarte mici. În caz contrariu, piatra este sfărîmată prea mărunt și nu mai este bună pentru clădit în cuptor. Piatra extrasă cu exploziv *se pușcă* în așa fel încît uneori să fisureze țancul cît mai mult, dar să nu îl sfarme complet, să nu îl *zdruncene*. După aceasta, cu instrumentul numit piciorul de capră, materialul spart este rostogolit în bulgări mari și încărcat în cotiugi pentru a fi transportat la cuptor.

GROPILE DE VAR — VĂRĂRIILE — CUPTOARELE DE VAR

Termenul cel mai frecvent întrebuințat pentru denumirea cuptorului de var este *groapa de var*, dar există și alte denumiri locale tot atît de frecvente în aceste sate specializate în vărărit. Locul unde se construiește de obicei groapa de var trebuie să fie în pantă, cu gura spre povîrniș.

În zona Bicazului întîlnim trei tipuri distincte de gropi de var:

Primul tip, gropile de var de formă cilindrică din zona Bicazului Ardelean, Bicaz-Chei, Țepeșeni, Lunca, Bicăjel, Dămuc etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Tipul II, cuptoarele de formă tronconică răsturnate cu baza mică la sol și baza mare sus, în zona de nord a Bicazului, la Dîrmoxa.

Tipul III, cuptoarele de var semi-sferoidale, cu partea inferioară și cea superioară avînd aceleași dimensiuni, iar partea de la mijloc a cuptorului fiind mai mare ca diametru; acest tip este întîlnit în partea de nord a zonei, în localitatea Barnar din comuna Broșteni (fig. 3 a, b, c).

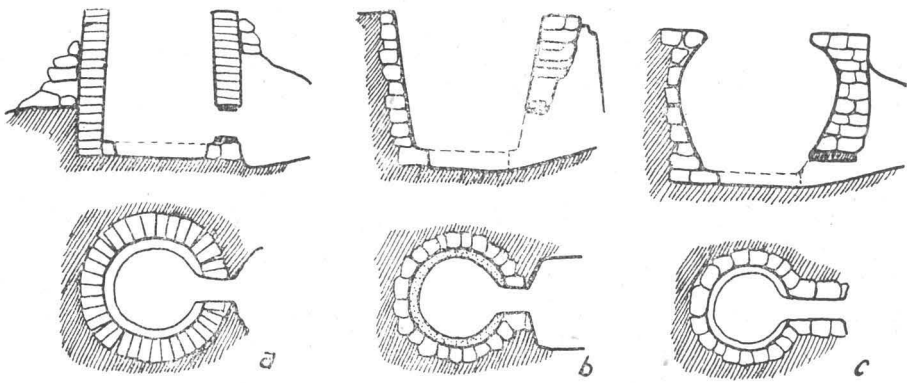


Fig. 3. — Cuptoare de var: *a*) cuptor de formă cilindrică; *b*) cuptor de formă tronconică răsturnată; *c*) cuptor de formă sferoidală.

În prezentarea gropilor de var în zona Bicaz am urmărit alt criteriu de clasificare decît în clasificarea „camnițelor" (cuptoare de var) din Munții Apuseni. Clasificarea a fost făcută după forma gurii și a construcției [3], pe Valea Bistriței clasificarea a urmărit forma interioară a gropii de var după modul ei de construcție.

Construcția gropii de var în zona Bicazului începe cu clădirea părții de jos a gropii, prin săparea ei în pămînt la o adîncime de maximum un metru. Această parte a gropii este numită *vatra cuptorului*. Apoi de la solul gropii se pornește cu clăditul pereților vărăriei. Trebuie amintit faptul că pe lîngă cuptoarele de ars varul făcute din *piatră neagră de rîu*, în Bicazul Ardelean, dinaintea primului război mondial au început să se clădească și cuptoare din cărămidă arsă, element nou în tehnica construcției populare a cuptoarelor de var la sate.

Gropile de var sînt semiîngropate în pămînt. Partea superioară a cuptorului se clădește pe măsură ce părțile din jur se umplu cu grămezi mari de bolovani, care țin zidul interior al gropii în timpul clăditului. Aceste grămezi laterale de bolovani cresc o dată cu zidul cuptorului de ars varul. Cînd s-a ajuns la înălțimea dorită a cuptorului, sus se face o mică platformă pentru a se putea umbla și lucra în timpul încărcării cuptorului cu piatră. În față, la gura cuptorului există un loc special amenajat în forma unui trapez numit *la gură*, unde se pun lemnele pentru foc. Deschizătura acestui trapez variază cîteodată de la cuptor la cuptor, de la un

[3] Vezi R. O. Maier, *Vărăritul, o străveche ocupație a locuitorilor din Munții Apuseni*, comunicare ținută la Congresul de antropologie și etnografie de la Moscova, august 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

metru și jumătate pînă la trei metri. Cuptoarele din microzona Bicazului Ardelean, Bicaz-Chei, Dămuc, Bicăjel, Țepeșeni au aproximativ aceleași dimensiuni.

Cuptorul de tipul I este rotund la gură și la bază, are o formă cilindrică care variază între 1,50—2,30 metri. Gura prin care se introduc lemnele în foc poate fi rotundă, în formă de potcoavă și pătrată, iar dimensiunile relativ mici, cca. 40—50 cm. Înălțimea cuptorului de asemenea variază începînd de la 1,70 pînă la 2,50 metri. Aceasta depinde de posibilitățile materiale pe care le-au avut constructorii cuptoarelor de var.

Capacitatea de ars var a cuptorului de tipul I variază între 6000—7000 kg *piatră verde* pînă la 10 000 kg. Acestea sînt caracteristicile generale ale cuptorului de primul tip.

Cuptorul de tipul II, de asemenea se construiește într-un *loc potrivit*, după cum spun localnicii, adesea *într-o rîpă*; în cuptoarele de tipul II, atunci cînd se introduc lemnele în cuptor, acestea stau drepte, adică paralele cu nivelul solului. Și la acest tip de cuptor se sapă o groapă în pămînt. Groapa este făcută astfel încît jos la vatră să fie mai îngustă, mai *strîmtă* decît la gură, care este *largă*. Pereții cuptorului primesc o formă tronconică la fel ca și groapa în care au fost clădiți. Dimensiunile cuptorului de tipul II sînt următoarele: la vatră are un diametru de 2,10, la gură 3 metri, înălțimea totală a cuptorului este de 3,50 metri, trapezul din fața ușii este înalt de 2,10 metri și lat de 1,20 metri. Ușa prin care se pun lemnele în foc are o ramă metalică, înaltă de 0,90 m, lată de 0,45 metri. Capacitatea gropii de ars piatră de var variază și aici între 7, 10, 11 mii kg piatră verde nearsă. Pereții cuptorului la acest tip sînt clădiți dintr-o piatră neagră de rîu care nu pușcă (explodează) în timpul arderii.

Cuptorul de ars var, de tipul III, de asemenea se construiește într-o coastă de deal, într-o rîpă, în fața căruia se poate ajunge ușor cu căruța cu piatră pentru descărcat și încărcat. Principiul de construcție este același ca și la primele tipuri: se sapă o groapă în pămînt în care se clădește cuptorul, adică mai bine-zis pereții interiori ai cuptorului. Pereții se construiesc tot din piatră neagră de apă, care nu pușcă la ardere. Nici acest tip de cuptor nu se ridică mai sus de suprafața solului.

Dimensiunile cuptorului de tipul III sînt următoarele: la vatră are un diametru de cca. 2 metri, sus la gură tot 2 metri, iar diametrul la jumătatea cuptorului este de cca. 2,60 m, înălțimea totală a cuptorului pînă sus este de cca. 3 metri. Capacitatea cuptorului variază între 10 000 și 20 000 kg, deci este mai mare decît primele două tipuri. Gura la acesta este aproape de aceleași dimensiuni ca și la primele, înălțimea de cca. 0,60 metri, lățimea de 0,40 metri.

În ceea ce privește denumirile anumitor părți ale cuptorului se observă și aici o oarecare variație în terminologie: astfel, vatra pe care arde focul în Bicazul Ardelean se numește *tigaie*, în Țepeșeni *vatră tigaie*, în Dămuc simplu *vatră*, în Dîrmoxa *vatra focului*, iar în Bărnar *grătari*. În privința pragului cuptorului, acesta are următoarele denumiri: *vatră*, *talpă*, *picior*, *vatra zidului*, *prag*, nume ce variază de la sat la sat.

Clădițul pietrei în groapa de var se face după anumite reguli: în primul rînd piatra se *dumnică*, se *zdruncenă* în *mîțîțică* (ceea ce înseamnă

https://biblioteca-digitala.ro

părți mici) și *mare*. După această operație se trece efectiv la clăditul cuptorului de var. Drept bază a clăditului pietrei în cuptorul de var servește pragul, piciorul etc., pe el se clădește piatra mică la început, apoi piatra mai mare ori *bolohanii*, cum este numită piatra. Piatra se clădește sub forma unei bolți asemănătoare cu a cuptoarelor de copt pîine. Piatra mîțîțică se pune jos unde focul bate mai puțin, iar piatra mare, bolohanii, sus, iar sus de tot, pentru a menține bolta, se așează în centrul ei, în orificiul rămas liber, o piatră ascuțită la un capăt, de formă conică, numită *par*. Parul are menirea de a presa prin greutatea și mărimea sa în pereții bolții pentru a nu se surpa. Peste boltă se pune după aceea piatră de diferite mărimi pînă se umple locul gol, rămas după construcția boltei. După ce cuptorul a fost umplut pînă la partea lui superioară capătă forma unei *căpițe de fîn*, înălțime care variază între 0,50 metri — 0,70 metri.

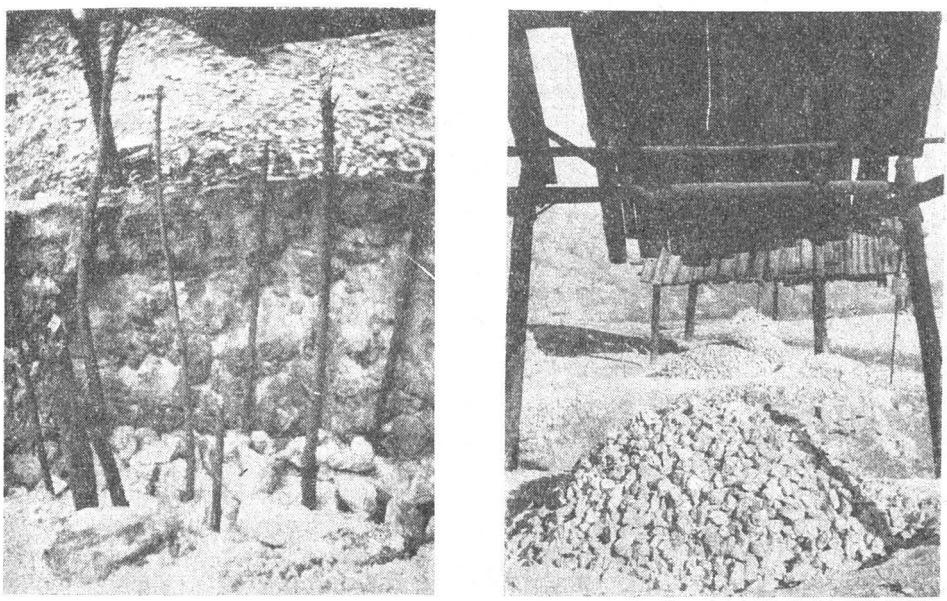


Fig. 4. — Cuptoare de var : *a*) cu răsuflători ; *b*) fără răsuflători.

În partea de nord a zonei Bicaz, clăditul se face după alte reguli. De exemplu, în Dîrmoxa clăditul pornește tot din același loc, de pe *vatra zidului*, dar cu pietre de aceeași mărime. Aici se face selecționarea numai a pietrelor mari. Dar mai există și o altă tehnică de clădit a pietrei cu ajutorul așa-numitelor *răsuflători* în poziție verticală care variază între 20—30 de bucăți. Răsuflătorile sînt niște crengi ori tulpini de copaci subțiri de la 5 la 10 cm diametru, care se introduc în cuptor de jur împrejur cît și la centrul acestuia. Răsuflătorile susțin piatra de var pe ele și în felul acesta se face bolta necesară pentru arderea varului. În centrul cuptorului există o răsuflătoare ceva mai mare, care are capătul de jos sprijinit în vatra focului, iar celălalt capăt iese în extrema cealaltă a cuptorului (fig. 4).

https://biblioteca-digitala.ro

După ce se dă foc cuptorului, lemnele ard și rămîn răsuflătorile goale pe unde iese fumul, deci se formează spații libere „pe unde se trage focul în sus" (după acest sistem și marginile cuptorului se ard foarte bine). După ce cuptorul a fost clădit și este gata pentru aprins, peste piatră se așează un strat de *toriște* de sub vite, *ogrinji* de sub oi ori paie drept strat izolator. Peste paie se pune un strat gros de cca. 10 cm din *maldor*, *maltar*, *mortar* ce formează un acoperiș, *cășulă*, care ține căldura în cuptor. Acoperișul are cîteva găuri de jur împrejur, numite *ferești*, *borte*, sau *țuguri*, în număr de 7—8. Ferestile se astupă cu niște dopuri, după cum este nevoie să se producă arderea mai lent ori mai rapid. Mortarul se face din *sperlă* sau *cenușă de var* care cade în tigaia cuptorului după ardere și care se amestecă cu apă formînd o pastă de var stins ce se pune peste paie, toriște, crăci de lemn etc. (fig. 5).

Fig. 5. — Cuptor acoperit cu mortar.

Dacă mortarul se pune direct peste piatra de var, fără stratul izolator sus amintit, cuptorul nu arde, se *înfundă*, se *năclăiește*. Astfel, în zona Bicazului acesta este singurul procedeu de acoperire a cuptorului înainte de ardere. În toată zona Bicazului, cuptoarele de ars var sînt apărate de intemperii cu ajutorul unui acoperiș într-o apă ori în două ape, făcut din șindrilă ori scîndură, fixat pe patru stîlpi deasupra cuptorului de var pentru a-l feri de ploi, zăpezi, astfel încît cuptoarele se păstrează mai mulți ani fără să aibă nevoie de o reparație capitală.

Cuptorul se aprinde prin *gură* cu lemne uscate. Cantitatea de lemne necesare arderii unui cuptor de var variază după capacitatea cuptorului: spre exemplu, pentru un cuptor de patru tone trebuiesc *patru măsuri* de lemne de brad, fag etc. Focul în asemenea cuptoare se aprinde de două ori pe săptămînă și conform tradiției locale numai lunea și joia se ridică varul ars scos din cuptor. Încărcat în căruță este transportat spre vînzare.

După un interval de 24—48 ore de ardere se constată după fum dacă varul este ars ori nu. Cînd fumul iese amestecat cu pară roșie, ori este negru *fum de piatră* varul nu este ars. În procesul de ardere, cînd fumul se schimbă și devine albăstrui-alb, atunci varul este ars. Pentru încercat varul dacă este ars se scoate cu un clește special o piatră din vîrful *gropii*, se sparge și astfel se constată măsura în care este ars. Varul după răcire trebuie să aibă o culoare galben-verzuie, cînd piatra a fost de calitate mai slabă, iar din piatra de calitate superioară varul este alb-albăstrui. Despre piatra

https://biblioteca-digitala.ro

de var verde care scade în proporție de 50% în timpul arderii, prin deshidratare, deci pierde din greutate, vărarii spun : „un bulgăre ce abia îl ridici de jos după ardere este ușor ca un fulg".

În zona Bicazului varul se arde mai mult primăvara, vara și toamna. Iarna se lucrează foarte puțin.

Varul gata preparat este încărcat de către *cărăuși* într-o căruță specială de transportat varul. Căruța de transportat var este făcută dintr-o ladă de scîndură, lungă de 3—3,50 metri, cu o capacitate de 1000—1200 kg var nestins. Căruța de transportat var are făcut deasupra, din nuiele de alun, așa-numitul *coviltir*, sau *cobăr* dintr-un *lepedeu*, *rogojină* ori *carton asfaltat* pentru a feri varul nestins de ploaie și umezeală.

Capacitatea cuptoarelor din zona Bicaz este mult mai mare ca în Munții Apuseni. Aici nu mai depinde capacitatea cuptorului de mijlocul de transport pe care îl are cărăușul [4]. În zona Bicazului nu este proprietar al cuptorului un singur om, ca în Apuseni. În Bicazul Ardelean se întovărășesc doi, patru cetățeni la un cuptor. Aceștia se consideră tovarăși de muncă și construiesc împreună cuptorul-groapă. Inițial, întovărășirile erau făcute pentru a produce var, în familia propriu-zisă, apoi între rudele îndepărtate și mai tîrziu pur și simplu între săteni. În cele două zone amintite, unul și același fenomen de proprietate e condiționat de factori diferiți de dezvoltare, fie de ordin economic, fie de ordin social, care au dus în cele din urmă la forme diferite de organizare în sînul unuia și aceluiași sector de activitate economică. Unii erau proprietarii individuali ai cuptorului, iar alții proprietari asociați ai unei gropi de var. Întovărășiții merg de asemenea împreună la scosul pietrei de var din carieră, la căratul și spartul acesteia la cuptor, la clăditul pietrei, cît și la tăiatul lemnelor pentru ars varul, la scosul varului din groapă, deci toate muncile sînt făcute de cei asociați în mod egal. Astfel, produsul finit era primit de fiecare dintre ei în părți egale. Întovărășirile acestea se făceau din cauza muncilor extrem de grele la scosul și spartul pietrei de var. Femeile și copiii aici nu lucrează decît la încărcatul cuptorului și aceasta în cazuri rare. În acest sistem de organizare nu exista un „șef" care să-i conducă, avînd absolut toți aceleași drepturi la muncă și la plată. Valorificarea o făcea fiecare cum se pricepea.

În zona Bicazului Ardelean întîlnim însă și o altă formă de proprietate, afară de aceea a întovărășirilor de cuptoare, și anume cea personală. Dar după cum un singur proprietar nu putea arde var în permanență, el închiria acest cuptor,îl arenda diferitelor persoane care se întovărășeau la un cuptor de var, primind în schimb o sumă de bani. Înainte de cel de-al doilea război mondial, suma plătită era de 100 lei. După război, sistemul de arendă nu s-a mai practicat.

În perioada capitalistă, de exemplu în Moldova, acest fenomen de proprietate a evoluat în diferite direcții, astfel încît se poate spune că aici, în acest domeniu de economie sătească au apărut primele forme de exploatare capitalistă.

În Moldova, ca și în alte regiuni ale țării, procesul de valorificare a varului era același.

[4] Cărăuși = vărari, din zona Bicazului, denumire locală.

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE COMPOZIȚIONALE ÎN „JOCURILE DE ÎNVÎRTIT"

CONSTANTIN COSTEA

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

5-I-1965

În actuala etapă de dezvoltare a folcloristicii coregrafice cercetarea diferitelor aspecte legate de structura jocurilor a devenit o necesitate de prim ordin.

În ansamblul diferitelor probleme legate de structura coregrafică, ne străduim ca în lucrarea noastră să aducem o modestă contribuție la elucidarea unor probleme privind procesul de creație, prin sistematizarea cîtorva observații asupra „Jocurilor de învîrtit".

Aceste jocuri, prezentate în toate satele transilvănene sub diferite nume și constituind tipuri diverse, formează o categorie bine conturată, ce se impune pe prim plan în cadrul repertoriului contemporan de dansuri populare.

Cu toată diversitatea de tipuri (și variante), rezultat al unor încadrări zonale, „Învîrtitele" se grupează într-o singură categorie datorită unor trăsături comune ca: formația, ținuta, mișcarea generală și construcția compozițională.

Dintre caracteristicile citate mai sus, *construcția compozițională* a constituit unul din obiectivele cercetării noastre, iar primele rezultate încercăm să le inserăm în acest studiu.

Un spectator mai puțin inițiat, vizionînd un joc de învîrtit, în cadrul natural, este frapat de spontaneitatea jocului, are impresia că fiecare pereche se manifestă cu totul independent de celelalte și în sfîrșit își va forma părerea unei lipse de unitate a jocului respectiv.

Desigur spectatorul nostru este îndreptățit să creadă acest lucru deoarece diversitatea melodiilor, lipsa aparentă a anumitor reguli în legarea figurilor, mai bine zis interpretarea diversă a fiecărei perechi creează o asemenea imagine, dar această imagine oferă în același timp o puternică emoție artistică.

Studiind însă mai atent jocul respectiv, putem sesiza existența unor legi care guvernează întreaga desfășurare a jocului, existența unor fire invizibile care leagă jocurile perechilor într-un tot armonios.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 2, p. 183–203. București, 1965

https://biblioteca-digitala.ro

Prin cercetarea unui număr însemnat de variante aparținînd diferitelor tipuri de „Învîrtită" s-a putut determina conturul unui fond specific format din elemente proprii acestei categorii de jocuri. Acest fond cuprinde opt grupe de figuri pe care le-am clasificat astfel :

A. figuri de legănare[1] ;
B. figuri de învîrtire ;
C. treceri pe sub mînă în piruetă ;
D. treceri pe după spate fără piruetă ;
E. piruete pe o singură mînă ;
F. piruete pe ambele mîini ;
G. piruete de după spate ;
H. ponturi fecioresti.

Trebuie să fie semnalat că dintre acestea, primele două grupe de figuri, A. figurile de legănare și B. figurile de învîrtire, sînt absolut obligatorii. Adică aceste figuri sînt cuprinse în absolut toate jocurile de învîrtit, de la cea mai simplă variantă pînă la cea mai bogată. Îmbinarea unei figuri de legănare cu una de învîrtire în exclusivitate reprezintă de fapt cel mai simplu aspect al construcției compoziționale. Celelalte figuri sînt mai mult sau mai puțin facultative în cadrul fiecărui tip, apariția lor determinînd diferite grade de realizare artistică a variantei respective.

Studiind figurile prezente în majoritatea tipurilor de „Învîrtită" am putut observa existența unei mari varietăți structurale chiar și în cadrul fiecărei grupe de figuri. Această diversitate se manifestă pe două planuri, adică atît pe întinderea întregii categorii de jocuri cît și în cadrul fiecărui tip în parte.

Pe planul întregii categorii de jocuri varietatea structurală este raportată la încadrarea zonală și tipologică. În ce privește cadrul fiecărui tip, diversitatea rezultă atît din specificul local (de la sat la sat sau de la o grupă de sate la alta) cît și în raport cu contribuția individuală la ansamblul general al variantei respective.

Dacă diferențierile zonale și tipologice ne apar mai clar, cele datorită specificului local sau contribuției individuale trebuie studiate cu mai multă atenție. În acest sens, cercetînd variante, din sate diferite, ale „Învîrtitei" frecventă în zona Năsăudului, am putut determina unele diferențe însemnate rezultate din specificul local (pe sate și grupe de sate). De pildă, în satul *Leșu* am constatat prezența în jocul „De-nvîrtit" în mod permanent a două figuri din grupele A. și B. și sporadic o figură din grupa D. Am observat de asemenea că structura internă a acestor figuri este în general simplă. „Învîrtita" din satul *Șanț* cuprinde figuri încadrate în grupele A.B.D. și accidental G. Structura internă a figurilor este mai variată și se bazează pe divizarea ritmică a valorilor inițiale.

Cel mai variat joc de învîrtit din cadrul tipului năsăudean este cel din satul *Mocod*. Acesta cuprinde cele mai multe figuri (încadrate în grupele A.B.C.H.) a căror structură internă pune accentul pe dezvoltarea plastică a mișcării.

---

[1] Terminologia întrebuințată în clasificarea noastră este raportată la motivul de bază care dă caracteristica fiecărei figuri.

https://biblioteca-digitala.ro

În ce privește contribuția individuală, diversitatea se manifestă prin inserarea în ordine diferită a figurilor și uneori chiar a motivelor în cadrul figurilor, în funcție de calitățile interpretative (talent și condiție fizică) ale jucătorilor și tensiunea momentului.

Tot în legătură cu diversitatea generată de contribuția individuală mai putem releva manifestarea acesteia și sub alt aspect. În cadrul unei variante de cuplu (pereche) se îmbină de fapt două forme de exprimare coregrafică, una masculină și alta feminină, în cadrul cărora tehnica de joc este raportată la posibilitățile biomecanice pe sexe. Fiecare pereche se manifestă autonom în cadrul ansamblului dar păstrînd autonomia nu depășește limitele fondului specific, varietatea constînd în succesiunea diversă a figurilor și a motivelor. Această înseriere diversă însă nu este lipsită de logică, deoarece în supravegherea variantelor de perechi se constată existența unor puncte de coincidență pe care se sprijină unitatea ansamblului. Deci, o variantă de ansamblu nu este altceva decît îmbinarea organică a variantelor de perechi ce creează armonia cinetică a întregului și prin aceasta unitatea jocului respectiv. Putem afirma existența unei legități cu toată diversitatea care se relevă, datorită faptului că toate variantele se încadrează în limitele caracteristicilor tipologice, în limitele fondului de mijloace specifice. Dacă uneori în joc apar spontan unele elemente din afara fondului specific, aceasta nu produce schimbări esențiale.

În ce privește aspectul improvizatoric, acesta este rezultatul cunoașterii în profunzime a mijloacelor de exprimare artistică specifice, în strînsă legătură cu forța interpretativă a fiecărui jucător.

Adîncind cercetarea în sensul suprapunerii variantelor de la pereche la ansamblu, constatăm prezența unui fenomen policinetic (comparabil prin analogie cu polifonia), o adevărată armonie pe plan coregrafic în cadrul căreia jocul individual reprezintă o știmă a aceleiași partituri. Bineînțeles, fenomenul ne apare cu atît mai pregnant cu cît varianta respectivă este mai bogată, adică direct proporțional cu diversitatea cinetică.

După cum se știe, dansul popular este un fenomen sincretic, în cadrul căruia se produce o îmbinare armonioasă a unor moduri diferite de exprimare artistică. Elementul care constituie coloana pe care se sprijină unitatea organică a jocului este ritmul.

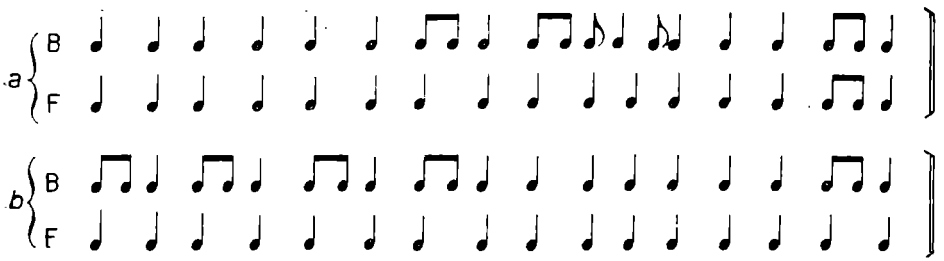
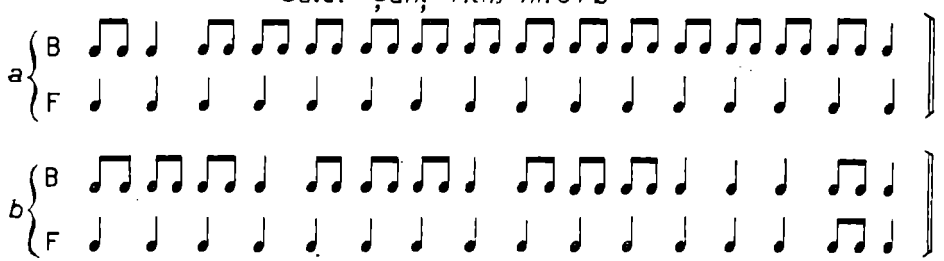
Caracterul sincretic al dansului popular impune în general o poliritmie ce rezultă din suprapunerea diferitelor moduri de exprimare artistică (melodie, dans, strigătură). În cazul nostru, poliritmia rezultă însă și din caracterul policinetic al „Jocurilor de învîrtit" din suprapunerea unor rînduri cinetice (termen înțeles prin analogie cu rîndul melodic) mai mult sau mai puțin diferite.

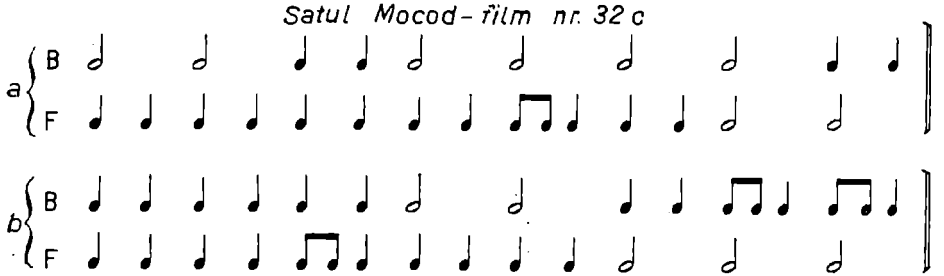
Studierea poliritmiei cinetice în cadrul unei variante de ansamblu este mai greu de înfăptuit în stadiul actual din motive pur tehnice. Cu toate acestea, am sesizat existența unor anumite linii directoare care se întîlnesc în anumite puncte pe care se sprijină ritmia generală. Aceste puncte de interferență coincid de cele mai multe ori cu cadențele muzicale.

În ce privește variantele de perechi, am putut studia aspectul poliritmic datorită transcrierii de pe film a materialului năsăudean.

https://biblioteca-digitala.ro

O variantă de cuplu (pereche) în cadrul căreia se îmbină organic două forme de exprimare coregrafică, relativ independente, reprezintă din punct de vedere ritmic suprapunerea de cele mai multe ori contrapunctată a două rînduri ritmice. În suprapunerea lor, aceste două rînduri ritmice prezintă puncte de coincidență dispuse mai mult sau mai puțin periodic.

Satul Șanț - film nr. 34 a

Satul Șanț - film nr. 34 b

Satul Mocod - film nr. 32 c



În general, se poate observa că ritmul jocului masculin este totdeauna mai variat, produs atît al divizării valorilor ritmice de bază cît și al contopirii lor. În jocul femeiesc ritmul se prezintă mai uniform, tinzînd spre păstrarea valorilor inițiale. Desigur că și în jocul feminin se întîlnesc variațiuni ritmice, dar acestea se întîlnesc numai în momente bine definite, ca de pildă în cadrul execuțiilor tehnice de virtuozitate sau în motivele din finalul figurilor.

https://biblioteca-digitala.ro

În funcție de specificul local și de calitățile interpretative ale jucătorilor, dispoziția punctelor de coincidență variază, pregnanța poliritmiei fiind legată în raport direct cu bogăția variantei respective.

Transpunînd cercetarea pe plan cinetic, observăm că dualitatea într-o variantă de cuplu se manifestă mai pregnant, că diferența aparentă se amplifică, dar în același timp cele două exprimări coregrafice se împletesc organic într-un duet armonios reprezentînd cîte o știmă a aceleiași partituri.

Studierea suprapunerii cinetice în raport cu diferitele grupe de figuri specifice„ Jocurilor de învîrtit" ne arată că gradul de diferențiere între jocul masculin și feminin nu este totdeauna constant. Astfel, în figurile cuprinse în grupele A. (figuri de legănare) și B. (figuri de învîrtire) suprapunerea este aproape uniformă (în sensul asemănării celor două jocuri ce se suprapun), punctată doar cu unele variațiuni cuprinse în jocul bărbătesc. Celelalte grupe de figuri ne prezintă îmbinarea a două exprimări coregrafice cu un grad mai mare de diferențiere, aceasta cuprinzînd execuții de virtuozitate specifică, în raport cu posibilitățile biomecanice. Deci, din cele de mai sus se poate desprinde că gradul armoniei cinetice crește o dată cu amplificarea variantelor.

În cadrul tipului năsăudean de „Învîrtită", întîlnim destule exemple care ilustrează cele arătate mai sus. Astfel, variantele „Învîrtitei" din satul Leșu, ce cuprind în mod obișnuit figuri din grupele A. și B., ne prezintă o suprapunere relativ uniformă (exemplul 1)[2] în comparație cu „Învîrtita" mocodeană mult mai variată. În cel de al doilea caz suprapunerea se prezintă sub forma unui adevărat duet coregrafic.

Studiind o variantă a „Învîrtitei" mocodene observăm mai multe moduri de realizare a armoniei coregrafice, în suprapunerea celor două jocuri. Astfel întîlnim figuri la care suprapunerea se prezintă uniform (la unison), figuri în cadrul cărora se realizează o suprapunere contrapunctată și figuri în care exercițiile de virtuozitate ale unuia dintre parteneri sînt acompaniate prin mișcări mai mult sau mai puțin discrete de către celălalt (Exemplul 2).

În realizarea duetului am observat că fiecare partener joacă un rol binedefinit, de grade diferite. Această definire a rolurilor creează promptitudinea în executarea mișcărilor și unitatea jocului. Rolul principal îi revine bărbatului, el imprimă linia duetului, conduce și sprijină partenera în momentele de virtuozitate, adică el dă tonul, de unde și expresia „Joacă fata". Rolul jucătoarei este acela de a răspunde intențiilor coregrafice ale partenerului de joc. În momentele de virtuozitate ale jocului bărbătesc, partenera își reduce jocul la un acompaniament cinetic discret sau chiar prin încetarea oricărei mișcări de dans, simplu rol decorativ.

În cadrul unei variante de ansamblu, diversitatea ce rezultă din suprapunerea duetelor este supusă unității de către melodia care reprezintă de fapt firul ce leagă toate știmele coregrafice într-o partitură. Unitatea întregii partituri se sprijină pe unele cadențe muzicale, adică

[2] Exemplele sînt transcrise atît în notația grafică a Institutului de etnografie și folclor, cît și în kinetografie.

https://biblioteca-digitala.ro

punctele de coincidență nu vizează fiecare cadență în parte, dar se produce numai la cadență, aceasta rezultînd din faptul că oricare figură este concordantă cu melodia, dimensionarea efectuîndu-se din patru în patru măsuri.

Unitatea jocului se mai produce și prin dinamica lui. Urmărind o variantă de ansamblu în desfășurarea ei, putem observa că figurile se grupează pe anumite momente. Astfel „legănările" se concentrează la începutul jocului și în momentul de relaxare, pe cînd figurile de virtuozitate se grupează cînd tensiunea ajunge la apogeu, ponturile fecioreşti merg pînă la o suprapunere uniformă, adusă pînă la identitate.

Desigur, se mai pot cita și alte aspecte în legătură cu problema prezentată, dar în lucrarea noastră nu ne-am propus o rezolvare a ei. După cum am arătat încă de la început, ne-am rezumat numai la inserarea unor observații mai mult sau mai puțin generale, rezultate din cercetarea tipului năsăudean de „Învîrtită".

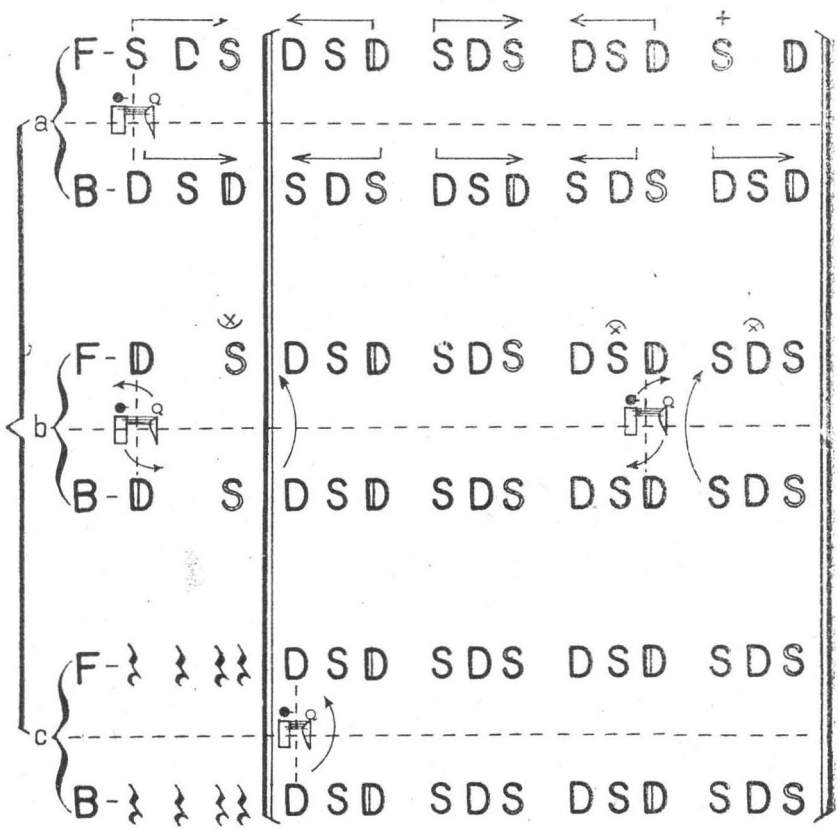
https://biblioteca-digitala.ro

DE-NVÎRTIT

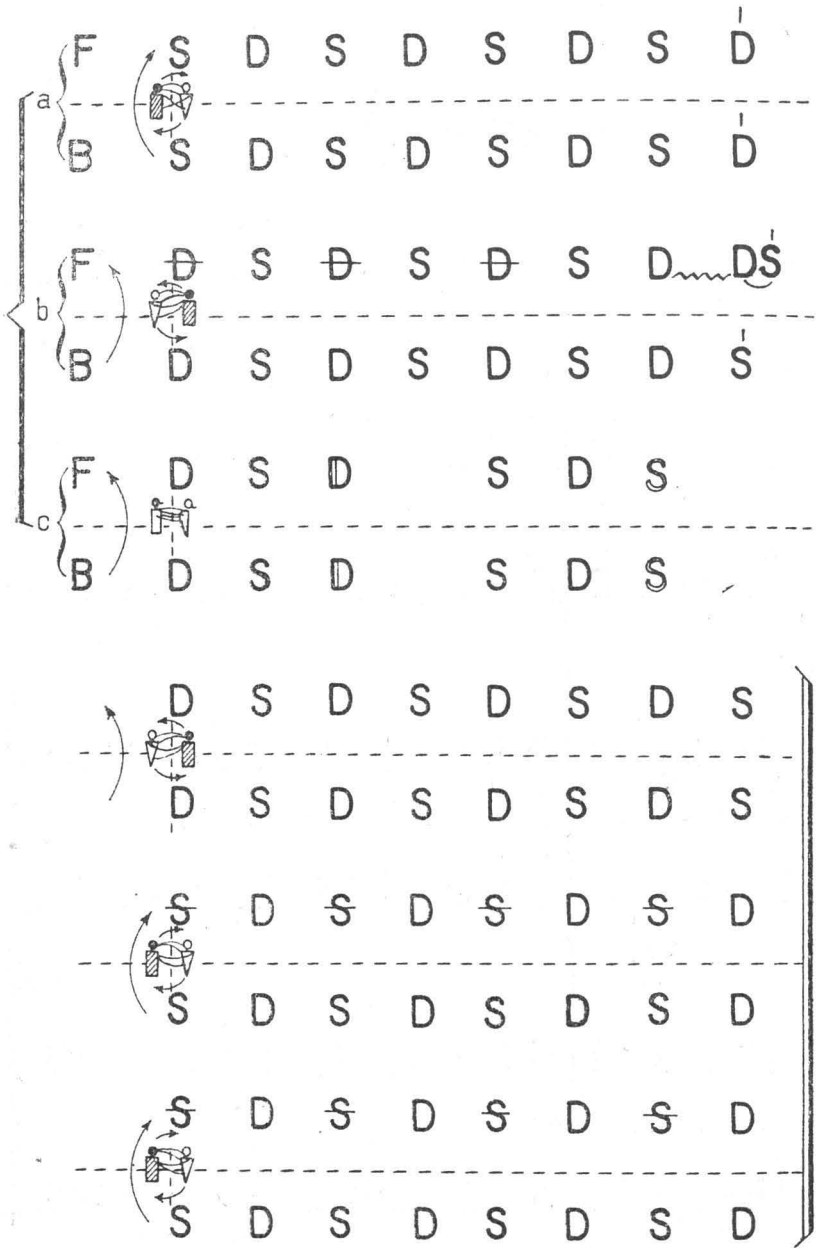
2l.

2/4

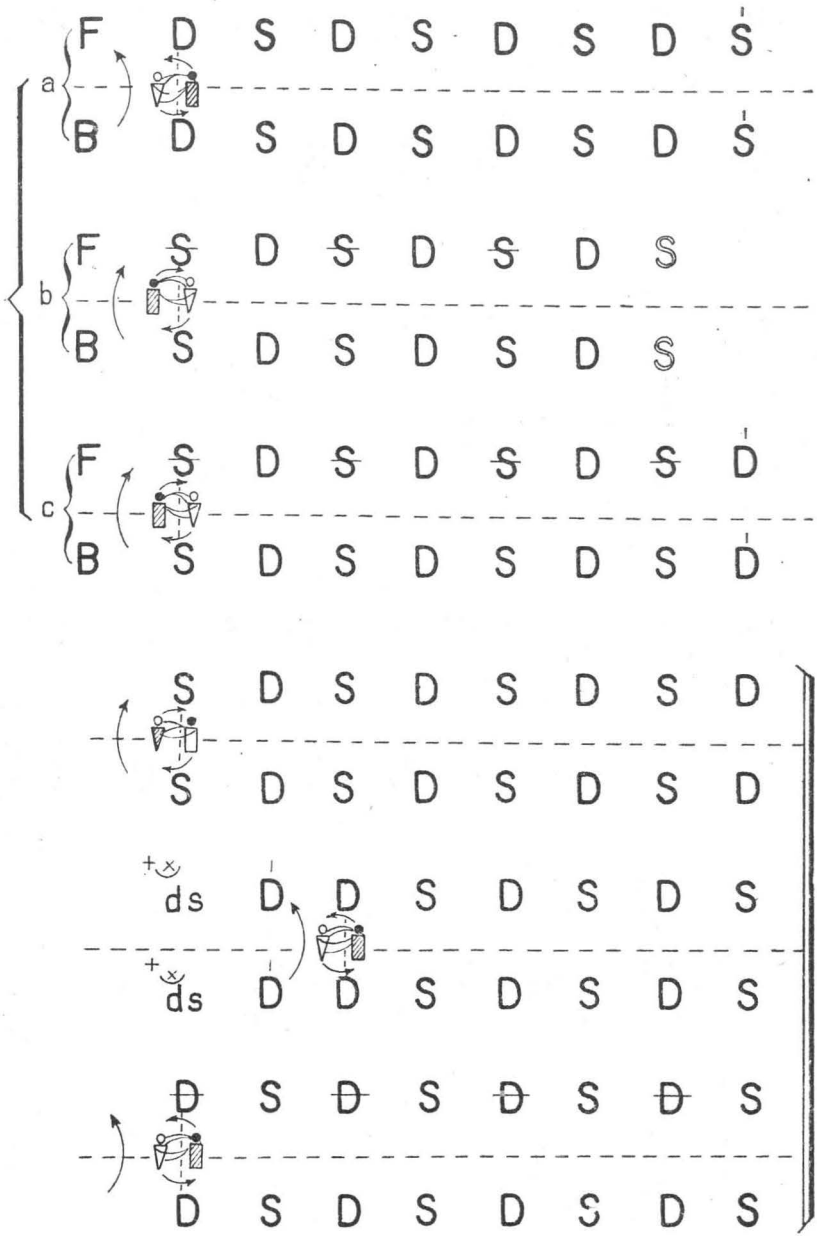
Leșu-Năsăud-Cluj
Informator: Grup
Culeg. C.Costea, Op.C.Popa
Leșu - septembrie 1962
Film nr.39c.-Tr.C.Costea


F- S D S | D S D S D S | D S D S D S | D S D S + D
a
B- D S D | S D S D S D | S D S D S D | S D S D
F- D S | D S D S D S | D S D S D S
b
B- D S | D S D S D S | D S D S D S
F- | D S D S D S | D S D S D S
c
B- | D S D S D S | D S D S D S

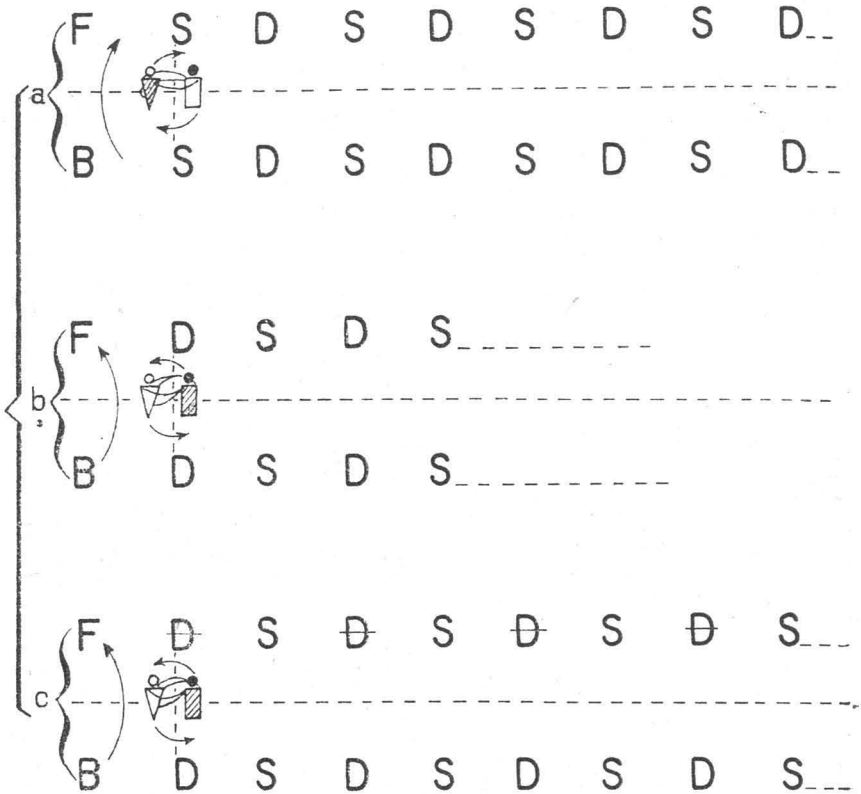
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

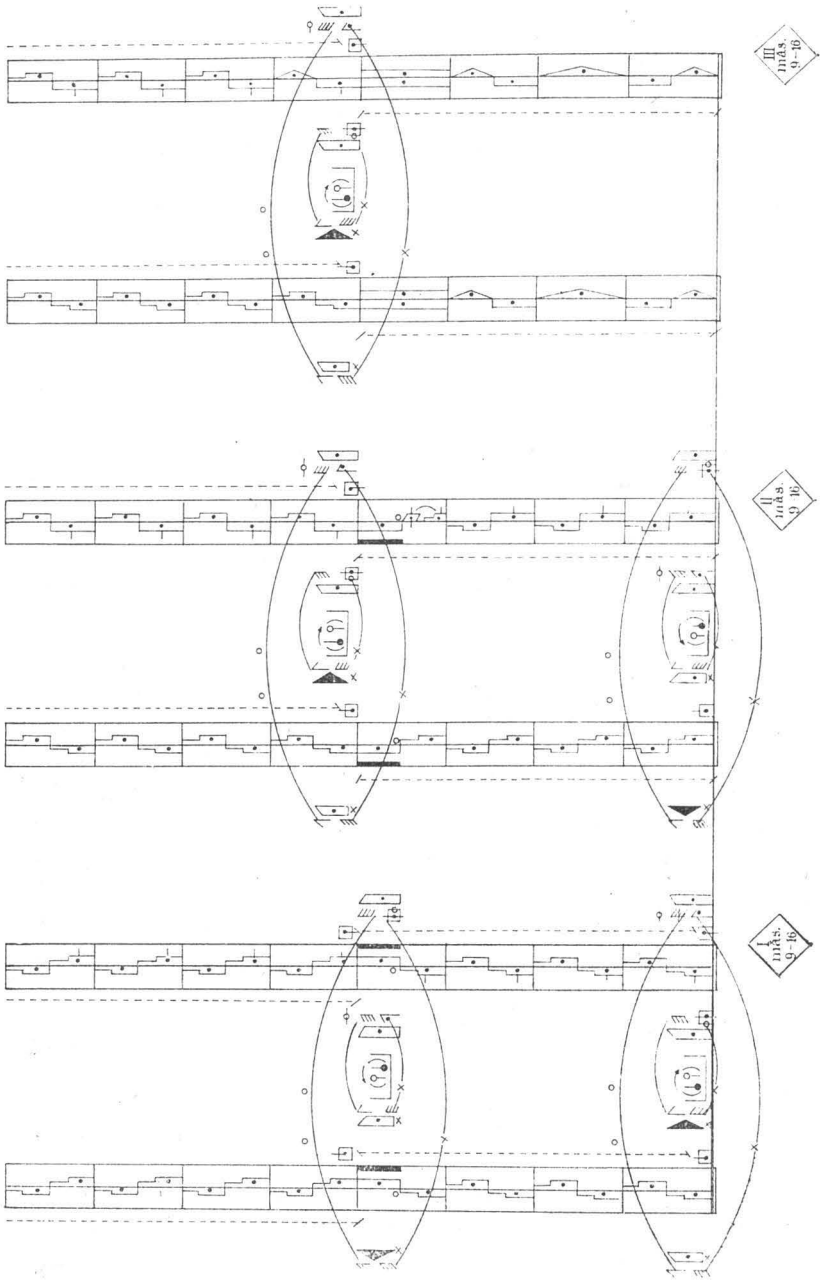

a
F D S D S D S D S
B D S D S D S D S
b
F S D S D S D S
B S D S D S D S
c
F S D S D S D S D
B S D S D S D S D
S D S D S D S D
S D S D S D S D
+x
ds D D S D S D S
+x
ds D D S D S D S
D S D S D S D S
D S D S D S D S

https://biblioteca-digitala.ro

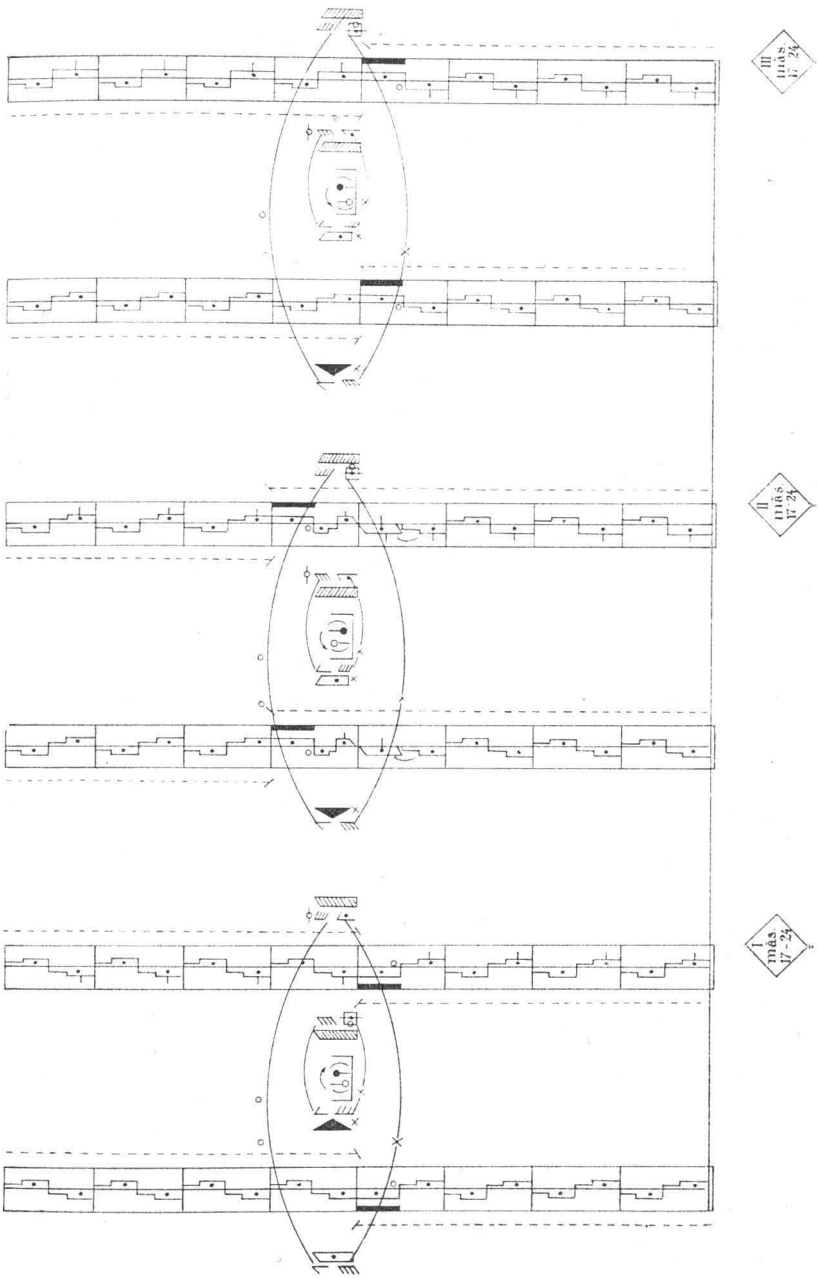


https://biblioteca-digitala.ro

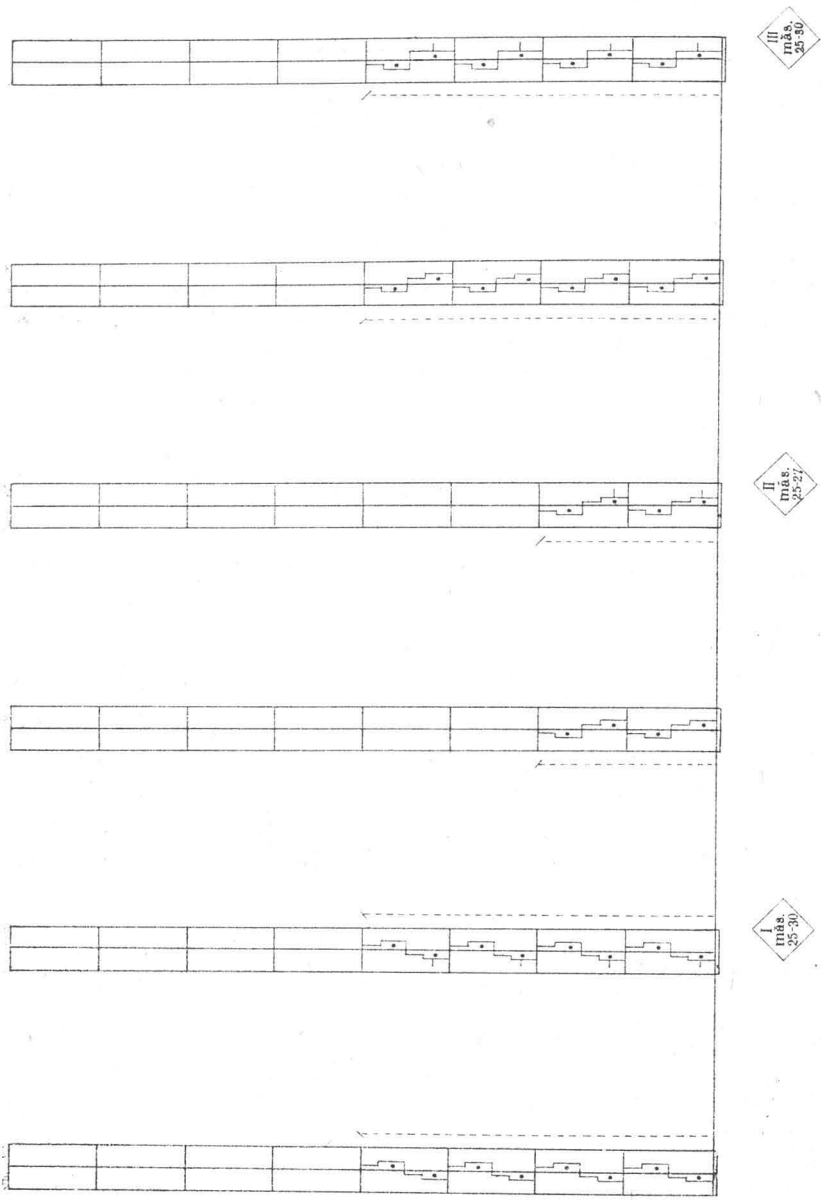
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



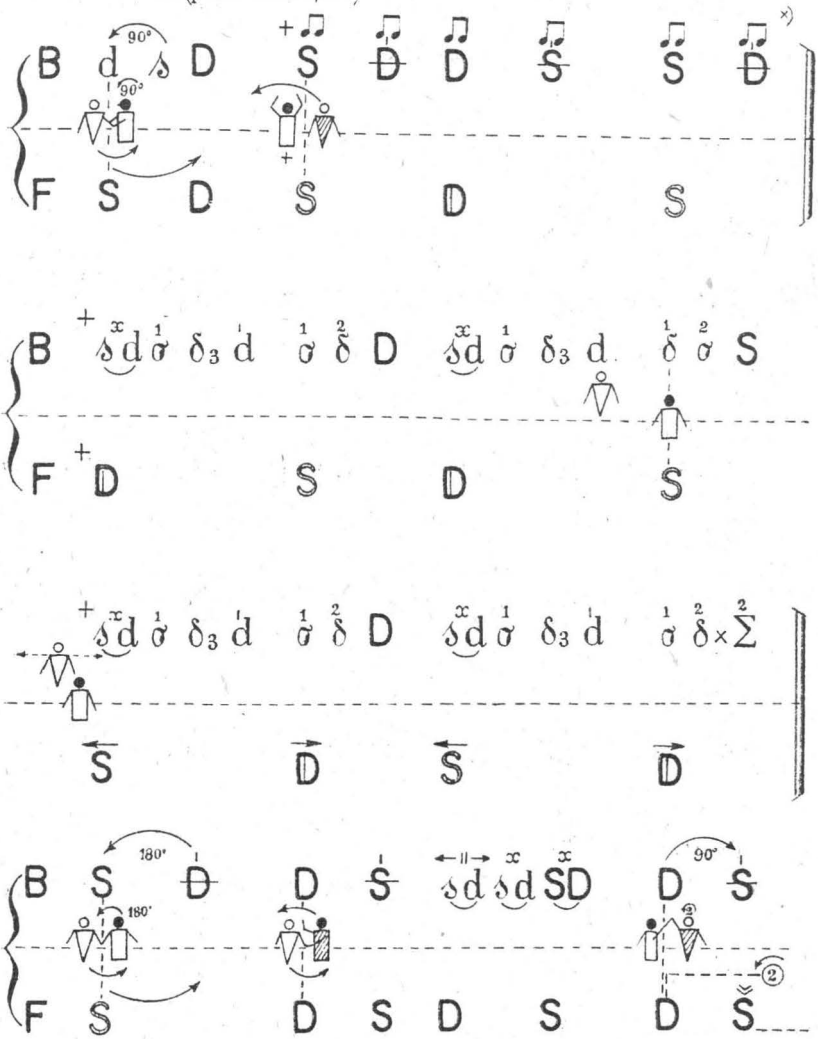
https://biblioteca-digitala.ro

DE-NVÎRTIT

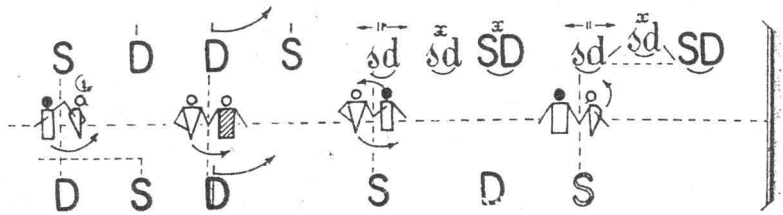
2 l
2/4

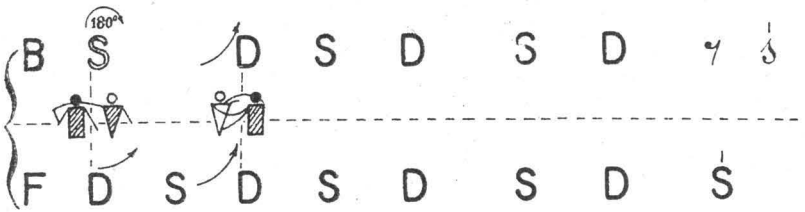
Mocod-Năsăud-Cluj
Inform. Ciocan Luca - Sărmaș Floare
Culeg. C. Costea - Op. C. Popa - Tr. C. Costea
Mocod - iunie 1962 - film nr. 32 f.

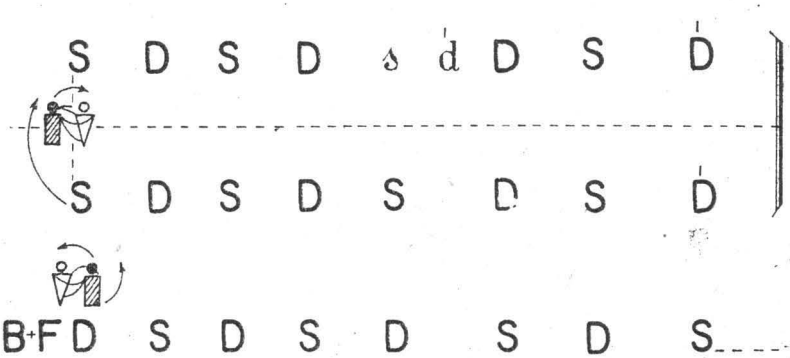
VARIANTA I-a (prima întrerupere)



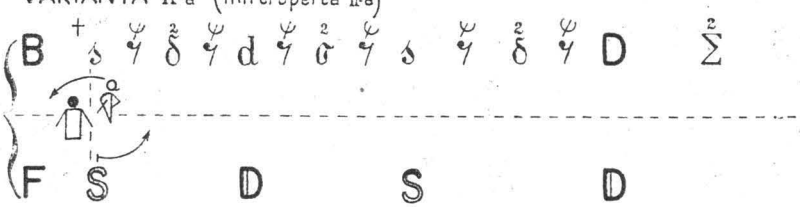
https://biblioteca-digitala.ro



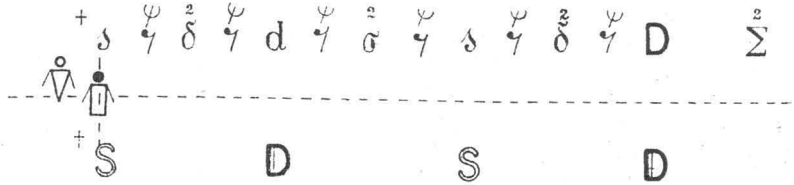


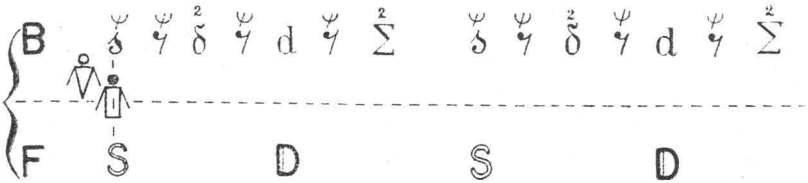


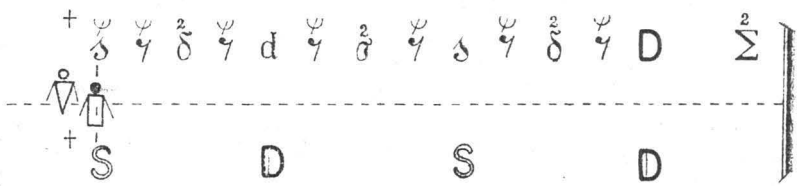
VARIANTA II-a (întreruperea II-a)

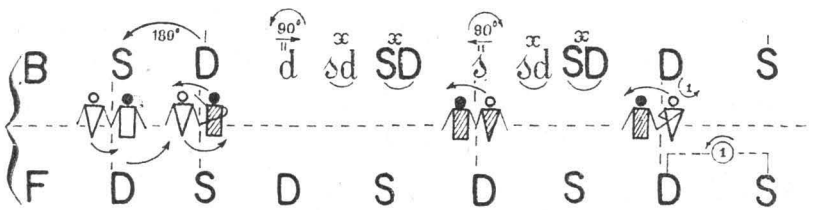


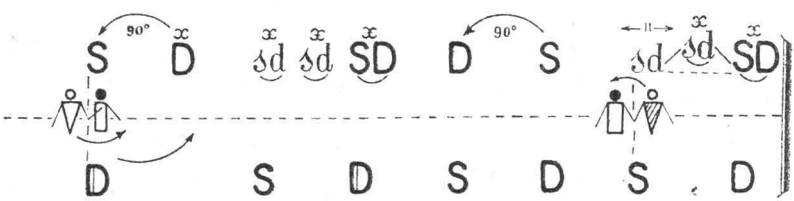
https://biblioteca-digitala.ro



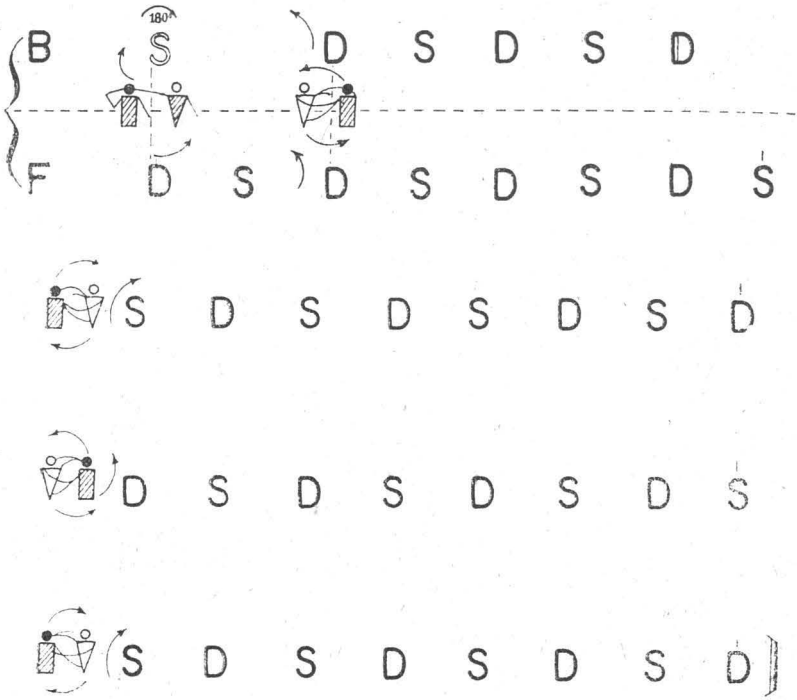








https://biblioteca-digitala.ro

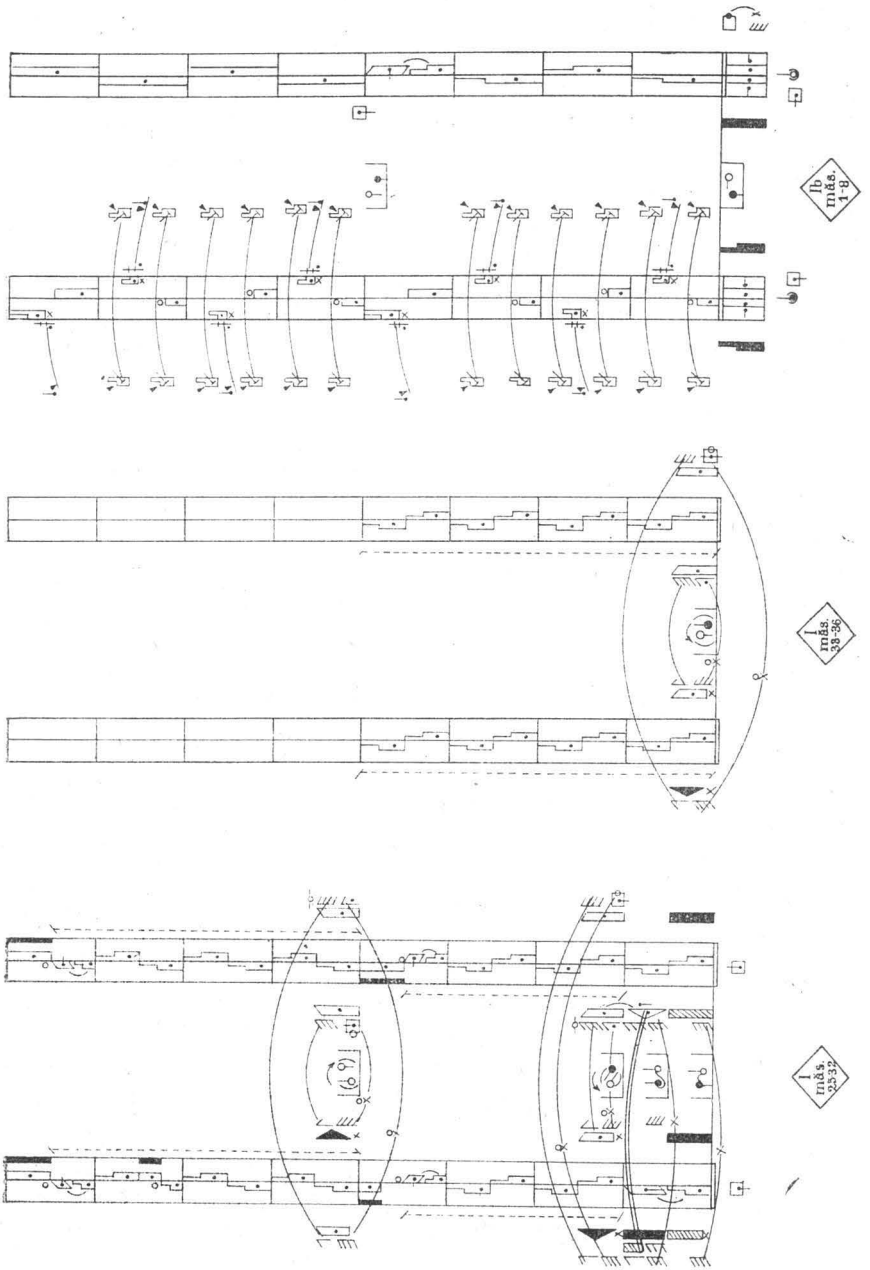


https://biblioteca-digitala.ro

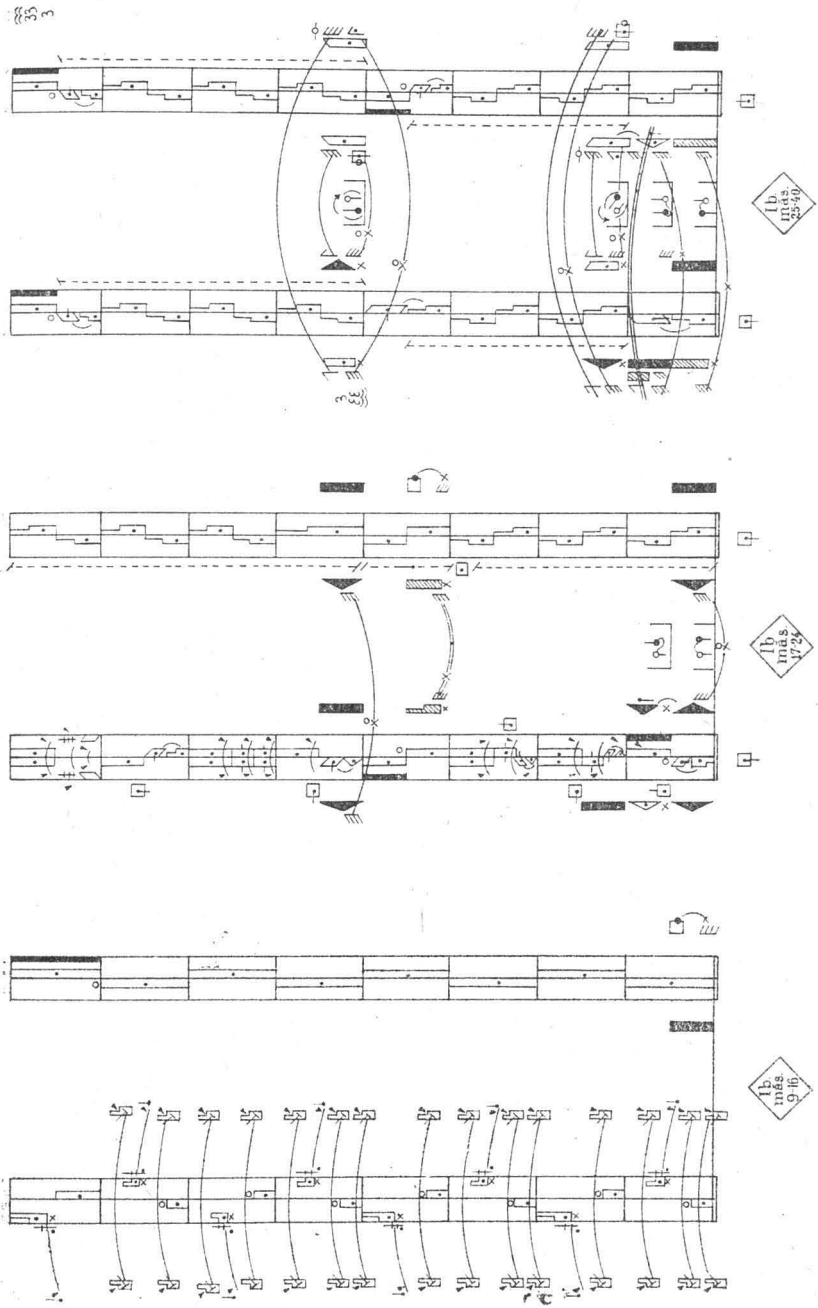
Morod - Năsăud - Cluj
Inf.: Ciocan Luca - Sărmaș Floare
Culeg.: C. Costea - Film nr. 32 Iunie 1962
Tr.: C. Costea - București 1964

DE-NVÎRTIT

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CIRCULAȚIA TAMBUREI ÎN ȚĂRILE ROMÂNE ÎN PERIOADA MEDIEVALĂ

Contactul cu cultura muzicală a popoarelor Orientului Mijlociu, care a devenit tot mai strîns o dată cu instaurarea suzeranității turcești asupra Țărilor Române, mai ales de la jumătatea secolului al XVI-lea, a făcut să pătrundă la noi, între altele, o serie de instrumente ca : tambura, chemanul, canonul, cobuzul, neiul, surla, daireaua, nagaralele, tumbelicul etc. Despre mai toate aceste instrumente se vorbește în studiile și lucrările de specialitate românești, uneori mai pe larg [1], alteori mai pe scurt [2], sau sînt doar menționate [3]. Datele privitoare la timpul cînd aceste instrumente au pătruns la noi, ca și cele privitoare la circulația de care s-au bucurat, nu mai corespund — așa cum le găsim în lucrările la care ne-am referit — cunoștințelor noastre de astăzi. Întrucît în ultimul timp m-a preocupat problema instrumentelor muzicale în general — deci și a celor de proveniență orientală — consider că este bine să vorbesc din nou de ele, în mici note, grupînd laolaltă tot ce se știe în momentul de față. Începutul îl voi face cu *tambura*, instrument cu coarde ciupite, puse în vibrație cu ajutorul unui plectru, caracterizat prin gîtul său lung.

T. T. Burada, primul român care s-a ocupat cu organografia la noi — și căruia îi datorăm o frumoasă și interesantă colecție de instrumente muzicale [4] — afirmă că „tamburul" — cum îl numește el — „a fost introdus cam pe la sfîrșitul secolului [al XIX-lea], pe sub a doua domnie a lui Alexandru Moruz Vodă, din Țarigrad, unde se numește Tambur-kebir-turki, adică : tambur mare turcesc". În afară de aceasta, T. T. Burada menționează cîteva nume de iscusiți interpreți din tambură din acea perioadă, unii trăitori în Moldova, ca „Paharnicul Toader, gramatic la Andronachi Donici, și Căminarul Grigore Avram, care învățase acest instrument în Țarigrad" și care „executa cele mai frumoase *manele*, *samaele*, *pestrefuri* și *tacsîmuri* cu o abilitate neauzită", iar alții în Muntenia, ca Serdarul Dionisie Fotino [5].

M. Gr. Poslușnicu spune că „Românii n-au prea cunoscut acest instrument în practica muzicei lor instrumentale, ci doar din cronicile lui Neculai Costin, care afirmă că era „cu gîtul

---

[1] T. T. Burada, *Cercetări asupra dansurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în „Almanah muzical", III (1877), p. 42—104.

[2] M. Gr. Poslușnicu, *Istoria musicei la Români*, București (1928), p. 511—541.

[3] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, 1956.

[4] În timpul de față, colecția se află în posesia Muzeului de artă populară al Republicii Populare Române.

[5] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro

lung, cu coarde de sîrmă", şi că era „instrumentul favorit al lui Dimitrie Cantemir cu care şi-a petrecut tinereţea ca ostatec la Ţarigrad "[6].

Reţinînd probabil doar numele „iscusiţilor" interpreţi din tambură, menţionaţi de T. T. Burada, M. Gr. Poslușnicu trage concluzia că acest instrument n-a fost folosit de români, ceea ce, după părerea noastră, nu se poate susţine. Poslușnicu are totuşi meritul că împinge cunoaşterea folosirii tamburei de români — chiar dacă se referă la un singur interpret — cu un secol mai devreme.

Tiberiu Alexandru — care în lucrarea sa se ocupă de instrumentele muzicale în uz în timpul de faţă, iar de cele medievale numai cu totul întîmplător — aduce în plus, faţă de Burada şi Poslușnicu, relatarea unei întîmplări cu un călugăr care, fiind invitat acasă la Ienăchiţă Văcărescu — deci în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea — la sosire a auzit cîntîndu-se înăuntru din *viori, ney* şi *tamburé*[7], pe lîngă „glasuri femeeşti dulci şi pătrunzătoare"[8], ceea ce l-a determinat să plece. În afară de aceasta, T. Alexandru prezintă imaginile a două formaţii instrumentale din care face parte şi tambura[9]. Bazat pe aceste noi documente, el admite prezenţa tamburei în tarafurile celei de a doua jumătăţi a secolului al XVIII-lea[10], socoteşte însă că — după cîte „se pare" — nici tambura şi nici alte instrumente vechi de origine străină „nu au fost folosite de poporul nostru muncitor"[11].

Nu sînt acestea singurele date cunoscute cu privire la existenţa tamburei la noi. Înainte de-a-şi fi scris şi publicat T. Alexandru lucrarea, apăruse *Lăutari şi hori* a lui C. Bobulescu, în care aflăm încă patru reproduceri după pictura bisericească[12] pe care, nu ştim pentru care motive, T. Alexandru nici nu le aminteşte. Cele patru picturi, în care tambura apare fie singură fie împreună cu alte instrumente ale epocii, provin din jurul anului 1700[13], ceea ce demonstrează circulaţia, relativ vorbind, mare a tamburei.

Cea mai veche dată cu privire la folosirea acestui instrument la noi ne-o furnizează Elisabeta Dolinescu[14] care, confruntînd imaginea instrumentului medieval *Collascioni con tre corde* pe care un călător italian îl vede în Moldova în anul 1633[15], cu aceea a tamburei perso-arabe, ajunge la concluzia că este vorba de unul şi acelaşi instrument.

A doua semnalare referitoare la vechimea tamburei — care provine din acelaşi secol al XVII-lea — o datorăm călătorului turc Evlia Celebi, care vizitînd în anul 1659 bîlciul de la

---

[6] M. Gr. Poslușnicu, *op. cit.*, p. 524.

[7] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 143.

[8] Al. I. Odobescu, *Opere*, 1, Editura pentru literatură şi artă (Bucureşti, 1955), p. 247, nota 2. T. Alexandru citează această întîmplare după G. Breazul (*Patrium Carmen*, Bucureşti, 1940, p. 79) care, la rîndu-i a luat-o după I. P. Licheardopol (*Bucureştii*, 1889, p. 109). Sursa primă se pare că este totuşi Odobescu, care ne relatează această întîmplare în studiul său „*Poeţii Văcăreşti* — Traducerea lui Britanicu — Străbunii Văcăreştilor — Banul Iănăkiţă", scris în anul 1860.

[9] T. Alexandru, *op. cit.*, fig. nr. 55 (taraful de lăutari din manuscrisul romanului *Erotocrit*, zugrăvit la anul 1787 de Petrache Logofătul) şi fig. nr. 58 (Gravură de Auguste Raffet: Bîlciul de Sf. Petru din Giurgiu, executată în anul 1837).

[10] *Ibidem*, p. 142.

[11] *Ibidem*, p. 14.

[12] Bobulescu, *Lăutari şi hori în pictura bisericilor noastre* (Bucureşti), 1940, fig. 16, 21, 35 şi 38, (Extras din *Muzica românească de azi*, Cartea Sindicatului Artiştilor Instrumentişti din România, Bucureşti, 1939, îndreptat şi adăugit, avînd peste 55 de figuri în text).

[13] Picturile datează respectiv din anii 1721, sfîrşitul sec. al XVII-lea şi începutul sec. al XVIII-lea, 1692 şi 1707, după cum specifică C. Bobulescu.

[14] E. Dolinescu, *Date noi cu privire la instrumentele muzicale folosite în Ţările româneşti în prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în „Muzica", 13 (1963), nr. 7, 45.

[15] Vezi C. C. Giurescu, *Le voyage de Niccolò Barsi en Moldavie* (1633). Extrait des „Mélanges de l'Ecole roumaine en France" (1925), Paris—Bucureşti (1925).

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1 — Pictură din biserica satului Vernești, rn. Buzău, reg. Ploiești. (După C. Bobulescu, *Lăutari și hori*, p. 40, fig. 16).

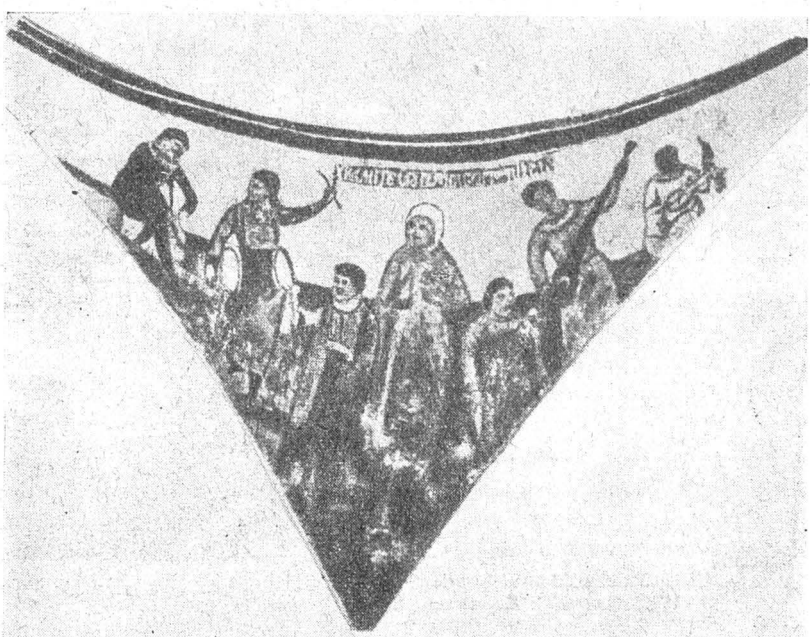


Fig. 2 — Pictură din pridvorul bisericii Colței, București, de pe la sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea. (După C. Bobulescu, *Lăutari și hori*, p. 47, fig. 21).

https://biblioteca-digitala.ro

Focşani vede şi aude cîntîndu-se cu vocea şi din diferite instrumente muzicale, printre care şi din *Saz* [16]. Or, sazul este varietatea transcaucaziană a tamburei [17], după cum se poate vedea din confruntarea imaginilor acestor două instrumente.

Secolul al XVIII-lea ne mai oferă — în afară de datele menţionate de M. Gr. Poslușnicu şi T. Alexandru — mărturia lui Fr. J. Sulzer care, vorbind de instrumentele muzicii de cameră

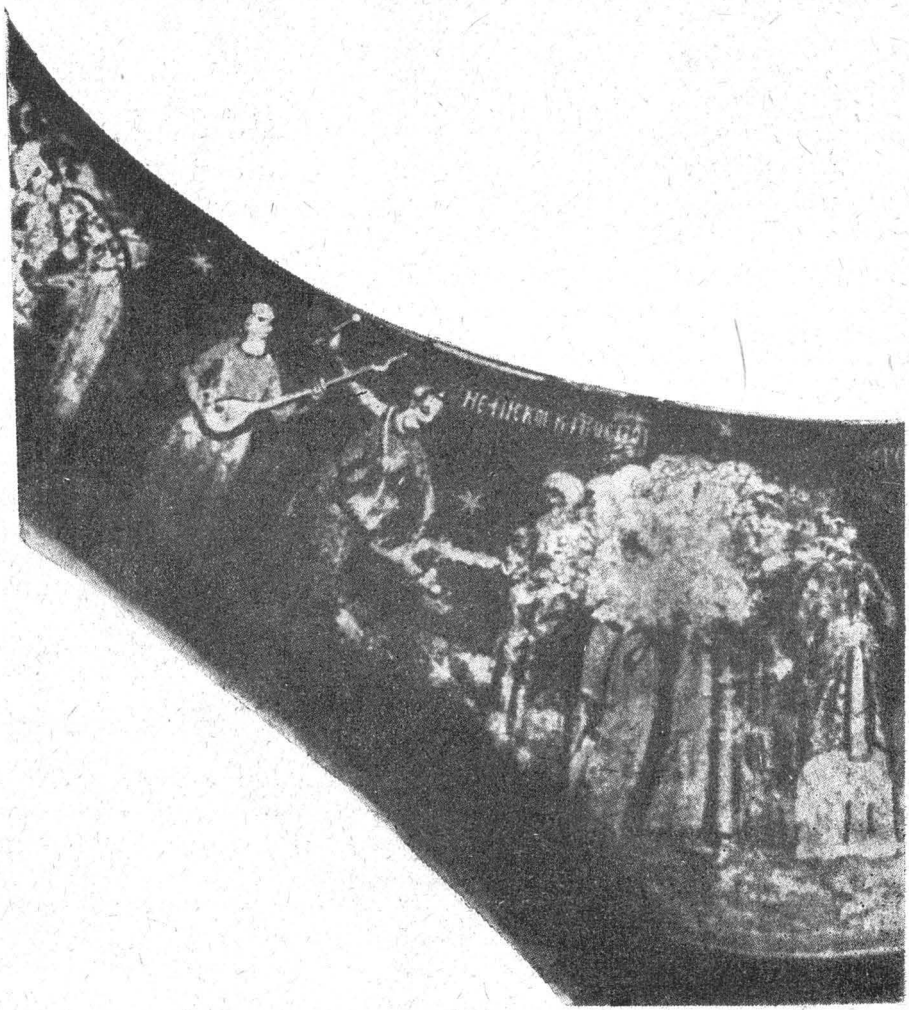


Fig. 3 — Pictură din pridvorul bisericii mănăstirei Hurezului (reg. Argeş), din anul 1692. (După C. Bobulescu, *Lăutari şi hori*, p. 62, fig. 35).

[16] Dr. Andrei Antalfty, *Călătoria lui Evlia Celebi în Moldova în anul 1659*, în „Buletinul comisiunei istorice al României", Bucureşti, 12 (1933), nr. 15—16, 276.

[17] A. Doljanski, *Mic dicţionar muzical*, Editura Muzicală (Bucureşti), 1960 p. 381.

https://biblioteca-digitala.ro

turceşti, menţionează şi „tamburul", despre care afirmă că este „un fel de ţiteră cu un gît lung" [18]. Deşi menţiunea acestuia se referă la instrumentele muzicale turceşti, nu o putem trece cu vederea pentru că Sulzer a văzut tambura, ca şi celelalte instrumente, aici la noi.

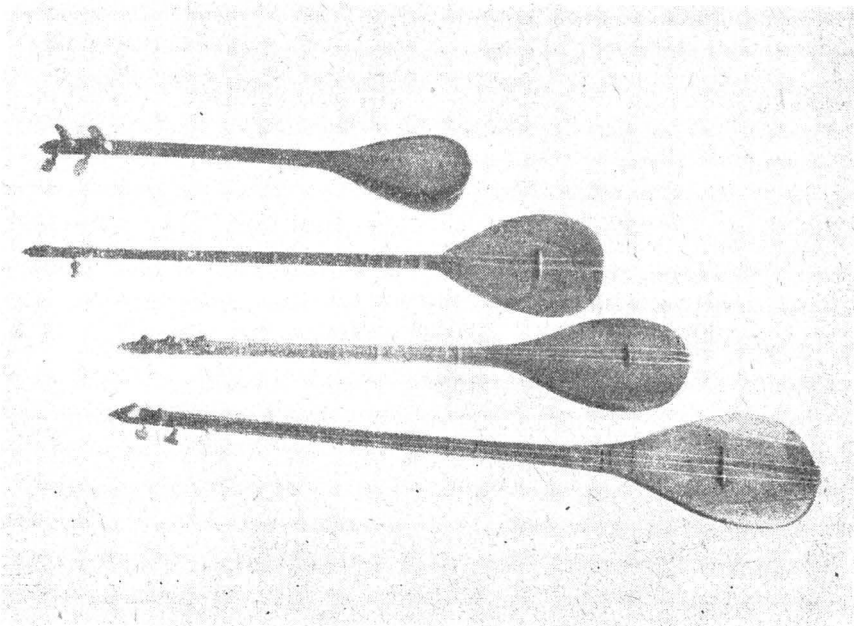


Fig. 4 — Tambure de diferite mărimi, colecţionate de T. T. Burada. (Col. Muzeului de artă populară a Republicii Populare Române).

În sfîrşit, I. Heliade Rădulescu descrie în anul 1848, cum petrecea poporul pe vremea lui. Redăm această descriere pentru că în ea întîlnim o serie de instrumente muzicale ale epocii, printre care şi tambura. El scrie : „Unul răsturnat la o parte, cu un costum strein cînta *chemanul* cel cu două rînduri de coarde, altul tras la o parte se roşia sufînd într-un *nei* ce scotea un fluerat dulce şi depărtat, altul cu *ghitara* după gît, altul cu *flautul*, altul cu *gusla cea montană*, altul cu *TAMBURUL cel lung*, altul mai departe cu *cimpoiul* sau *surla*" [19].

Acestea ar fi datele de care dispunem în momentul de faţă cu privire la circulaţia tamburei la noi. Dacă am lua ca date extreme ale circulaţiei acestui instrument anul 1633, cînd ni-l semna-

---

[18] Fr. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinichen Daciens*, das ist : Walachey, Moldau und Bessarabiens..., Wien, bey Rudolph Gräffer, 1781, vol. II, p. 434.

[19] „Curierul român", an. 1848, p. 139. Citat după C. Bobulescu, *Lăutarii noştri. Din trecutul lor. Schiţă istorică asupra muzicei noastre naţionale corale, cum şi asupra altor feluri de muzici*, Bucureşti, 1922, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro

leză Barsi, şi anul 1837, cînd Raffet vede bilciul de la Giurgiu [20], înseamnă că tambura a circulat pe meleagurile Ţărilor Române peste două secole. Iar dacă admitem că nici Barsi nu a văzut chiar prima tambură care a fost adusă pe pămîntul Moldovei, şi nici bilciul pe care l-a văzut Raffet nu este ultimul la care s-a cîntat şi din tambură, înseamnă că perioada de două secole este mult depăşită, nu numai cu patru ani cît ar rezulta din cifrele celor două date menţionate. Într-o atît de lungă perioadă, un instrument muzical îşi poate schimba atît funcţia cît şi mediul în care circulă. Din aceste puncte de vedere, cercetarea atentă a tuturor datelor menţionate ne duce la următoarele concluzii :

1. Tambura, instrument melodic prin excelenţă, a fost folosită atît singură, după cum se poate vedea din prima figură şi după cum rezultă, între altele, din spusele lui Heliade, dar şi în formaţii mai mici sau mai mari, aşa cum se vede din celelalte două figuri şi cum rezultă din datele la care ne-am referit.

2. Mediile sociale în care a circulat sînt : curtea princiară, curţile boiereşti — se prea poate ca pictorii să se fi inspirat tocmai din ceea ce au văzut pe la curţile feudalilor — dar şi bilciurile şi petrecerile populare ale orăşenilor. Aceasta dezice afirmaţiile lui Poslušnicu şi T. Alexandru că tambura n-ar fi fost folosită şi de popor, ci numai de feudali. De altfel, o varietate a tamburei mai poate fi întîlnită circulînd şi astăzi în partea de sud-vest a ţării[21], după cum tambura însăşi mai poate fi întîlnită încă în Dobrogea. Dispariţia acestui instrument se explică şi prin dispariţia culturii muzicale orientale, dar în primul rînd prin intrarea în circuit a altor instrumente mai comode şi mai practice, cum sînt vioara, chitara, mandolina etc.

GH. CIOBANU

[20] Nu ne referim la I. Heliade Rădulescu, pentru că din descrierea citată nu rezultă dacă el are în vedere timpul cînd scrie, sau vremuri anterioare.

[21] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 279, 319 şi 327.

https://biblioteca-digitala.ro

SIMPOZIONUL DE TRANSCRIERE ŞI ANALIZĂ AL SOCIETĂŢII DE ETNOMUZICOLOGIE

Revista „ETHNOMUSICOLOGY", Journal of the Society for Ethnomusicology, Volume VIII, Number 3, September 1964, publicată sub auspiciile Universităţii Wesleyene din Middletown, Connecticut (U.S.A.), înscrie în paginile sale un amplu material extras din lucrările simpozionului de transcriere şi analiză muzicală desfăşurat în cadrul celei de-a opta întîlniri anuale a Societăţii de Etnomuzicologie care a avut loc la numita universitate între 1—2 nov. 1963. Organizat din iniţiativa lui Nicholas M. England de la Departamentul de muzică al Universităţii Columbia din New York, simpozionul a pus în practică ideea unui schimb de experienţă între mai mulţi cercetători cărora li s-a oferit spre transcriere o aceeaşi înregistrare. Pentru a da cititorului putinţa controlului nemijlocit al veridicităţii notaţiilor muzicale, melodia în cauză a fost ataşată ca supliment volumului de revistă, sub forma unui disc micro Sphinx Clasp, nr. 60 J 33 1/3 R. P. M. Este vorba de un cîntec al populaţiei Hukve, executat de un bărbat în vîrstă care se acompaniază cu un arc de vînătoare — instrument folosit frecvent în scop muzical de către indigenii din Africa de Sud.

Grupul Hukve aparţine populaţiei Boşimane şi trăieşte risipit în zona de contact dintre Africa de Sud-Vest, Angola şi protectoratul Beciuana. Ca la majoritatea triburilor băştinaşe din Africa Australă, numărul membrilor lui este foarte restrîns (evaluat la aprox. 1500 indivizi în 1964) din pricina condiţiilor precare de existenţă. Îndeletnicirile lor de căpetenie sînt vînătoarea şi culesul fructelor, iar în subsidiar creşterea nomadă a vitelor cornute, cu care peregrinează prin regiunile mărginaşe ale stepei deşertice Calahari. Trăind în stare semi-nomadă, Hukve au aşezări cu caracter temporar, cum este şi satul Şigele, situat în imediata vecinătate a mlaştinilor Okavango, în fîşia de tărîm denumită Caprivi Strip, din Africa de Sud-Vest. Ca participant la cea de-a şaptea expediţie Peabody-Harvard în Calahari, etnomuzicologul Nicholas M. England a înregistrat, în septembrie 1959, la Şigele, piesa propusă la simpozionul de transcriere. În cuvîntul său introductiv, England prezintă sintetic unele date indispensabile pentru înţelegerea cîntecului în ansamblul faptelor de viaţă social-culturală a grupului de la care a fost culeş.

Colectivitatea este organizată pe un tip tribal elementar. În virtutea dreptului de succesiune filială, i se recunoaşte unuia dintre ei regimul de proprietate asupra aşezării. Se află în uz exogamia. Credinţa în spirite este întreţinută de vracii-şamani iar, în ciuda interdicţiilor severe ale autorităţilor, practicile magice se menţin în mod curent. Ele constituie fondul pe care

https://biblioteca-digitala.ro

se desfăşoară o bună parte a manifestărilor muzicale, în primul rînd cîntecele de vindecare [jeu ˈ| kʊ :]. În practica muzicală predomină de altminteri funcţia social-ceremonială, afirmată în cîntece corale executate în grup. În afară de cîntecele de vindecare, în această categorie intră cîntecele de dans [ˈ| gana ˈ| kʊ :] şi cîntecele incluse în ritualul care marchează primul eveniment al pubertăţii feminine [haba ˈ| kʊ :]. Acestea din urmă ar reprezenta singurul fapt muzical legat de ceea ce Van Gennep a denumit „rites de passage". Toate speciile muzicale menţionate sînt cîntate vocal de femei care se acompaniază cu bătăi ritmice din palme, întărite uneori de mijloace instrumentale : bucăţele subţiri, dreptunghiulare, de lemn lovite cu mîna una de alta (analoge ca funcţie cu *clavas* din muzica populară antileză) şi tobe cilindroide, scobite într-un singur lemn şi avînd o singură faţă membranoasă — ultimele, privilegiu exclusiv al bărbaţilor. Spre deosebire de negrii bantu, cu care trăiesc în contact permanent, hukve din Şigele nu cunosc tipul de cîntec coral cu solist conducător. Este interesantă sublinierea autorului referitoare la pierderea informaţiei adiţionale, simbolice, a unor cîntece — caz frecvent la Boşimani şi care denotă, după părerea noastră, un început de dezintegrare a funcţiei magice a actului muzical ce tinde astfel să ia un caracter intrinsec. O altă categorie mare a muzicii Hukve o reprezintă cîntecul nelegat de ceremonial. Executat individual, el se întîlneşte sub formă instrumentală sau vocal-instrumentală. Cel mai răspîndit instrument muzical îl constituie arcul cu coardă ; tipul denumit [ˈtɛ: ‖ kaba] are proporţii reduse şi este folosit de femei prin punerea în aplicare a unui procedeu de execuţie care prezintă analogie cu cel de la drîmbă : rezonarea bucală a corpului vibrator. Un alt tip îl reprezintă arcul obişnuit [ˈtɛ :] întrebuinţat de bărbaţi la vînătoare.

Piesa transcrisă este executată cu acest de pe urmă tip : un arc de 1,37 m. lungime, cu coarda din tendon animal. Informatorul l-a adaptat pentru execuţia muzicală slăbind coarda şi legînd-o apoi într-un al treilea punct de braţul arcului, astfel încît au rezultat, prin împărţire, două secţiuni de coardă aflate în raport de aprox. 2/5 una faţă de alta — un fel de monocord improvizat. Lovite alternativ, cu ajutorul unui băţ subţire, lung de cca. 30 cm, subdiviziunile coardei produc două sunete a căror diferenţă de înălţime echivalează cu o terţă mare. Fiecare din sunetele emise posedă în plus armonice a căror slabă sonoritate este amplificată de instrumentist printr-un sistem ingenios. Stînd jos, cu picioarele încrucişate, şi ţinînd arcul diagonal cu coarda în afară, informatorul foloseşte drept cutie de rezonanţă o tigvă goală uscată, interpusă între pieptul lui şi instrument. O faţă a tigvei informatorul a pus-o în contact cu lemnul arcului, în timp ce faţa opusă şi-a lipit-o de diafragmă. Această ultimă faţă are o despicătură cu diametrul de aproximativ 10 cm, complet reductibilă prin contracţia intenţională a muşchilor abdominali. Variind astfel după plac mărimea şi forma camerei de rezonanţă, instrumentistul reliefează armonicele superioare ale coardei, care dau naştere unei a doua linii melodice clar perceptibilă alături de sunetele fundamentale. Această linie melodică de armonice poate căpăta în unele cazuri (în special la tipul de arc rezonat bucal) însemnătate mai mare decît sunetele fundamentale, privite doar ca generatoare ale seriei superioare, singura reală (cf. Percival R. Kirby : *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Johannesburg, 1953). La piesa aleasă, lucrurile se complică deoarece la cele două linii melodice ale instrumentului se adaugă vocea umană cu o melopee care se bucură de relativă independenţă faţă de partea instrumentală. Exemplul este un cîntec neocazional, intitulat [ˈDu :] denumire dată unui rumegător (Taurotragus) foarte căutat ca vînat de către băştinaşi. Din păcate, textul poetic nu a fost dat transcriitorilor deoarece nu a putut fi tradus în mod satisfăcător. Din context reiese că — la fel ca toate cîntecele Hukve nelegate de vreun ceremonial — [ˈDu :] este un cîntec despre animale şi se referă la migraţia sezonieră a vînatului.

https://biblioteca-digitala.ro

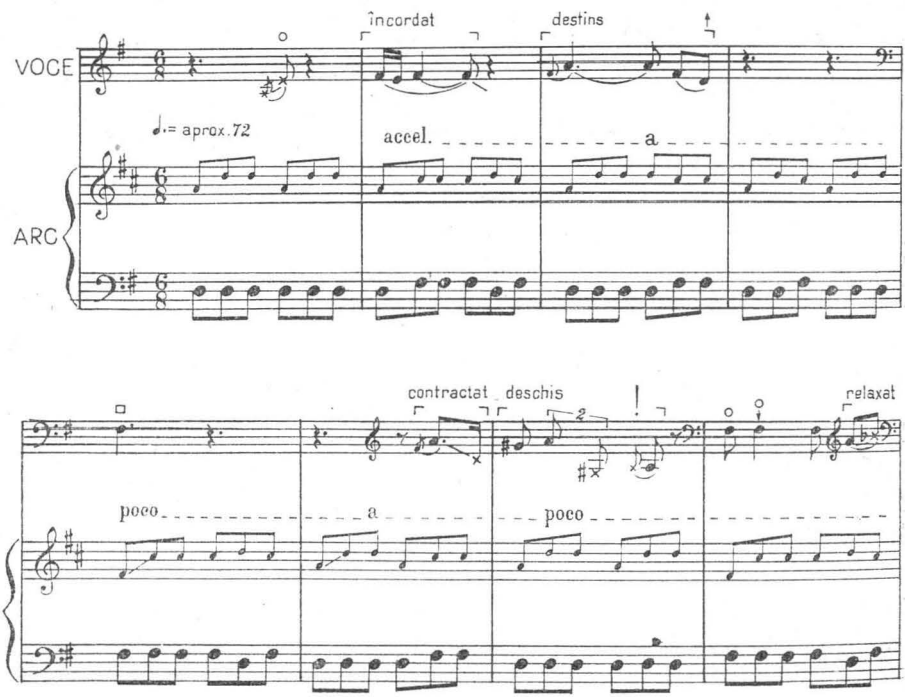
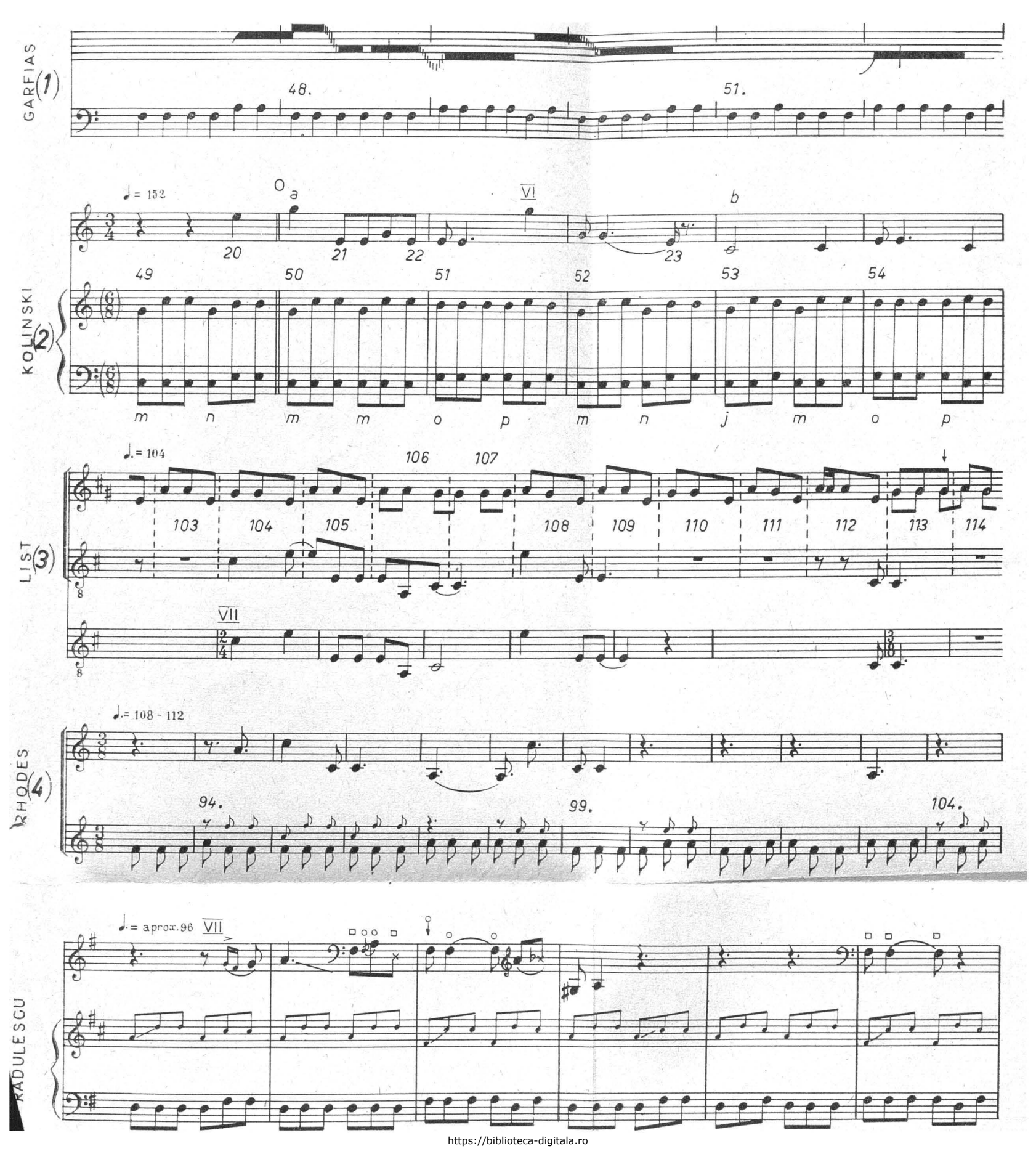
În continuare sînt date documentele redactate de cei patru transcriitori : (1) Robert Garfias de la University of Washington din Seattle, (2) Mieczyslaw Kolinski din New York, (3) George List de la Indiana University din Bloomington, Ind., (4) Willard Rhodes de la Columbia University din New York, pe care îi vom desemna mai departe cu cifrele din paranteze.

De la început vrem să subliniem că problemele de ordin tehnic şi metodologic pertinente transcrierii sînt multiple şi de însemnătate capitală pentru cercetarea etnomuzicologică. În această privinţă ne asociem întrutotul cu părerea exprimată în cuvîntul de închidere al simpozionului de către Charles Seeger, de la University of California, Los Angeles, preşedintele manifestării. Dacă posibilitatea documentării auditive cu ajutorul înregistrării sunetului a revoluţionat folcloristica veacului nostru, transcrierea, ce poate fi considerată drept „documentare vizuală asupra sunetului înregistrat", reprezintă un instrument indispensabil de lucru, fără de care temeiul ştiinţific al comparării şi analizării faptelor ar fi serios compromis, iar operaţii imperios reclamate de metodica disciplinei, precum aranjarea în arhivă şi clasificarea, ar deveni de-a dreptul imposibile. Convenind, împreună cu Seeger, că etnomuzicologia a ajuns la un punct în care folosirea unei tehnici inadecvate de documentaţie nu mai poate fi scuzată, găsim totuşi prea categorică afirmaţia că, în comparaţie cu documentaţia auxiliară, documentaţia textuală (descrierea şi notarea grafică a evenimentului muzical) dispune de o tehnică de lucru nedezvoltată. Ni se pare că a susţine acest lucru înseamnă a face pentru moment abstracţie de rezultatele la care au ajuns în metodologia transcrierii cercetători ca Brăiloiu şi Bartók (în paranteză fie zis, se observă că nici unul dintre transcriitorii participanţi nu aplică transcrierea amănunţită şi nu face vreo referinţă la notaţia sinoptică).

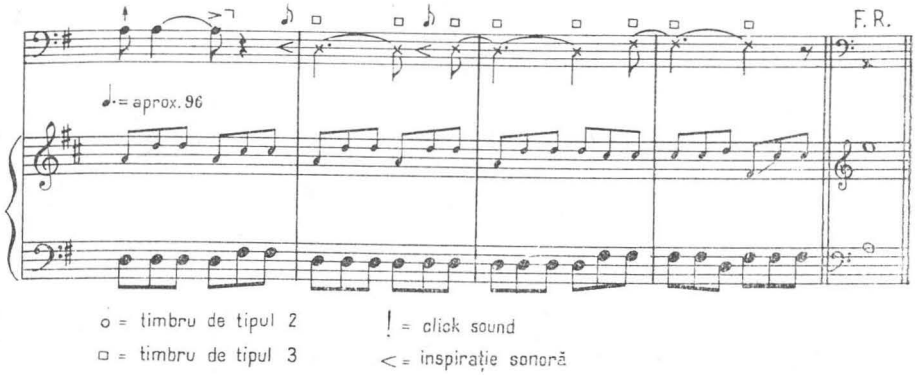
Compararea materialelor celor patru cercetători pune în evidenţă, aşa cum trebuie să ne aşteptăm de altminteri, multe puncte comune, dar şi deosebiri în înţelegerea şi interpretarea fenomenului, ceea ce este absolut firesc, în măsura în care acest lucru ţine de parametrii subiectivi ai fiecărui transcriitor. Impresionează în chip plăcut interesul şi seriozitatea depuse într-o muncă pe care o socotim datoare a fi o adevărată interpretare ştiinţifică, plină de răspundere, a materialului sonor şi pe care fiecare dintre transcriitori a dovedit că o înţelege ca atare. Cu deosebire se cade să relevăm comentariile consistente făcute de (2) şi (3), care au caracterul unor autentice contribuţii la metodele de investigaţie analitică muzicologică. Pe de altă parte, se constată de la cea dintîi privire lipsa de unitate, modul personal în care a fost concepută operaţia, aşa încît se poate vorbi despre patru versiuni diferite ale cîntecului.

O primă întrebare pe care ne-o punem se referă la cuantumul şi calitatea transcrierii: (1) şi (4) prezintă notaţii in extenso; (2) şi (3) omit cîte o porţiune apreciabilă, considerată ca mai puţin semnificativă în raport cu restul. Credem că atitudinea cercetătorului în această privinţă trebuie să fie condiţionată în egală măsură de tipul de cîntec ca şi de scopul urmărit de omul de ştiinţă. În cazul cînd se are în vedere simpla orientare sau inventariere şi se are de-a face, bunăoară, cu un cîntec cristalizat care prezintă variaţii strofice foarte mici, este perfect justificată notarea sumară a unei singure strofe melodice. Transcrierea integrală şi amănunţită ne apare, pe de altă parte, drept unica admisibilă la o melodie de formă liberă, la care urmează a se studia de pildă procesul de improvizaţie. Nerespectarea unor principii în acest sens poate duce la inconsecvenţe şi contradicţii. Astfel, apare paradoxal că versiunile (2) şi (3), însoţite de analize detaliate, prezintă notaţii incomplete, în timp ce (4) deşi transcrie melodia in extenso, se abţine de la orice observaţie cu caracter analitic. Ca atare, nu ne surprinde faptul că materialul muzical nu poate arăta în ce fel corespund cele opt „strofe" stabilite de (3) cu cele nouă „secţiuni" găsite de (2).

https://biblioteca-digitala.ro

O altă problemă o constituie criteriile de alegere ale piesei-etalon. Referitor la aceasta formulăm o rezervă metodologică preliminară generată de : a) imposibilitatea folosirii ca auxiliar a cuvintelor cîntate, din pricina completei necunoașteri a limbii, viciu sesizat de (3), (4) și de către președintele simpozionului. Or, dat fiind rolul, uneori de-a dreptul hotărîtor, pe care îl joacă textul poetic în justa înțelegere a structurii muzicale a unui cîntec, considerăm ca nesatisfăcută, în cazul de față, o condiție prealabilă esențială pentru garantarea deplinei reușite ; b) caracterul special al grupului de limbi boșimane, care posedă o serie aparte de foneme („click sounds") cu valoare sonoră ambiguă, în unele cazuri, posibil subiectiv determinate însă pentru nespecialiști, cu semnificație muzicală. Transcriind la rîndul nostru înregistrarea, ne-a lipsit, din motive identice, putința elucidării definitive a problemei metrului, ca și a verificării unor impresii a căror interpretare rămîne sub semnul întrebării. Astfel, la audiția discului, urechea concentrîndu-și atenția asupra părții vocale, percepe cel puțin trei tipuri timbrale deosebite și anume : 1) cîntat normal timbrat ; 2) cîntat netimbrat, șters ; 3) voce complet nevibrată, ca un fîșiit. Am încercat să redăm aceste diferențe cu ajutorul notelor colorate. În plus, cîntărețul își modifică cu intermitență emisia vocală — fenomen asupra căruia nu sîntem în măsură să afirmăm dacă se datorează specificului sistemului fonologic al limbii, dacă ilustrează o trăsătură caracteristică a muzicii Hukve, sau dacă este o simplă particularitate a informatorului. Fără ajutorul textului nu ne putem lua răspunderea să decidem dacă aceste constatări : a) au o semnificație precisă, legată de efectul magic ; b) reflectă particularități de registru vocal, la o melodie cu un ambitus considerabil. La toate acestea se adaugă articulațiile speciale denumite „click sounds" pe care, ori de cîte ori s-au detașat pregnant, le-am notat datorită efectului lor sonor singular. Dăm mai jos un fragment în care se observă toate elementele la care ne-am referit :

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



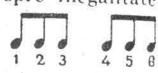
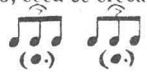
Pentru o astfel de experienţă s-ar fi recomandat în principiu o piesă care să nu pună probleme de această natură, fie o melodie vocal-instrumentală executată într-o limbă inteligibilă transcriitorului, fie o melodie pur instrumentală. Considerăm de asemenea rezultatele ca avînd o valabilitate foarte restrînsă, întrucît ele se referă la un caz izolat. Semnificativă în această privinţă este reflecţia mărturisită de (1) care consideră că „...atunci cînd un singur exemplu este studiat în afara contextului său cultural şi muzical, devine foarte greu să separi elementele potrivite", ceea ce, pînă la urmă, înseamnă că a cunoaşte stilul este un sine qua non pentru a transcrie bine. Socotim că pentru a obţine concluzii valide asupra utilităţii şi aplicabilităţii tehnicii de transcriere şi analiză se impune experimentarea lor prealabilă pe un material muzical mai larg, aparţinînd la diferite genuri şi chiar la popoare deosebite.

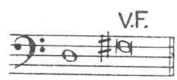
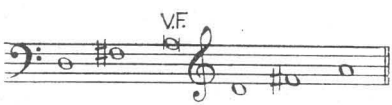
Pentru a ne face o idee asupra tehnicilor de lucru folosite de cei patru cercetători vom parcurge succint transcrierile, luînd ca termen de referinţă originalul muzical pe care am avut posibilitatea să-l notăm după disc. Iată o privire sinoptică a unui fragment din transcrierile cu care am lucrat (v. planşa).

După cum se vede, toţi transcriitorii au făcut deosebire între partea vocală şi cea instrumentală. La aceasta din urmă au perceput toţi existenţa unor frecvenţe complimentare, deşi numai (2) şi (4) le-au trecut pe portativ ; (1) vorbeşte despre „componente superioare şi inferioare" dar notează numai melodia fundamentală. Deşi scrie doar componenta superioară a melodiei instrumentale, (3) încearcă să determine baza intervalelor ei aplicînd teoria lui Hindemith (*Craft of musical composition*, New York, 1945, vol. I) despre „sunetele diferenţiale". Transcriitorii recunosc în unanimitate caracterul complex al părţii vocale, relativ independentă faţă de instrument şi mai dificil de notat. Cele mai mari variaţii între versiuni le întîlnim tocmai în scrierea vocii. Pentru redarea ei (1) părăseşte notaţia tradiţională, diastematică, şi o adoptă pe cea grafică diagramatică furnizată de un aparat (melograful Seeger). Încadrarea metrico-ritmică prezintă diferenţe simţitoare. Toţi au sesizat pulsaţia giusto a părţii instrumentale dar au măsurat-o fiecare într-altfel : (1) alege ca unitate de măsură ♩ şi ia ca bază metrică grupul de şase pătrimi delimitat prin segmente de bară ; (2), (3) şi (4) iau ca bază ♪ încadrată în măsura de 6/8, 3/8 cu anacruză şi respectiv 3/8 fără anacruză. Interpretînd partea vocală (2) şi (3) ajung la rezultate pe care le privim cu scepticism. Notată de (2) într-un 3/4 foarte puţin probabil, vocea generează alături de instrument structuri polimetrice şi poliritmice care par artificiale chiar şi transcriitorului atunci cînd recunoaşte că : „...strict vorbind, structuri polimetrice simultane nu există din punctul de vedere al ascultătorului. *Aceeaşi situaţie se iveşte în cazul unui singur executant*". (*subl. autorului*). Discutabile ne apar la (3) avantajul notării dimorfe folosită pentru melodia vocală şi, în

https://biblioteca-digitala.ro

special, justeţea încadrării ei în măsuri mixte, la baza adoptării cărora se întrezăreşte tendinţa de reducere din principiu a anacruzelor şi sincopelor, de creare a unei fizionomii tetice a liniei melodice.

Un element care, deşi ar fi meritat, nu a fost avut în vedere în măsură suficientă de către transcriitori este ritmul părţii instrumentale. Singur (1) remarcă propensiunea spre inegalitate a duratelor acelui ostinato percutant al arcului. La audiţie se constată că în seria  există tendinţa de accentuare dinamică preferenţială a sunetelor 2 şi 5, ceea ce creează premisa unui început de diferenţiere valorică, de heterocronie, în felul următor :  . Deoarece însă pe de o parte au loc fluctuaţii, iar pe de altă parte caracterul intenţional al momentelor de lungire (de altfel cvasi-imponderabilă) este greu de dovedit, împărtăşim opinia lui (1) conform căreia, în locul unui sistem aksak, s-ar putea vorbi mai degrabă despre un „....tip de accent simultan supraimpus unui numitor comun de bătăi constante".

Structura sonoră a piesei este compusă din sistemul sonor al părţii instrumentale — alcătuit din numai două frecvenţe fundamentale  şi acela al părţii vocale format din trei sunete diferite (neţinînd seama de repetarea lor la octavă şi nici de sunetele ornamentale sau imprecis atacate).

Ambele reprezintă structuri oligocordice prepentatonice : cea dintîi o bicordie, cea de-a doua o tricordie pe care, ţinînd seama de ambitusul ei întins, am putea-o numi eurohorie, în opoziţie cu stenohorie (v. G. Breazul, *Studii de folklor muzical*. B. — *Oligocordii şi stenohorii*; *Moduri prepentatonice*, în „Cercetări folklorice", I, Bucureşti, 1947, p. 10—20).

Implicit, transcriitorii sînt de acord că există un sunet fundamental reprezentat de frecvenţa mai gravă a arcului, *re* (corespunzător ca efect acustic real lui *fa* din octava mică) în notaţia noastră. Cu toate că foloseşte termenul impropriu de „centru tonal", interpretarea lui (3) care admite două fundamentale : *re* şi *fa* ♯ (vox finalis) ni se pare mai aproape de adevăr deoarece corespunde caracterului funcţional incert al sistemelor prepentatonice. Este interesant de observat că existenţa a două sunete fundamentale, aflate la distanţă de terţă, între care pendulează în permanenţă melodia instrumentală — efect confirmat de audiţie — crează în rudiment un sistem funcţional oscilant, comparabil paralelismului major-minor din cîntecul popular românesc.

Forma piesei, analizată cu minuţiozitate de către (2) şi (3), este clar strofică, comportînd în plus o introducere scurtă (cu funcţie analogă unui *tastar de'corde* pentru încercarea instrumentului) şi o codetta. Un model remarcabil de investigaţie în microorganismul cîntecului Hukve, a cărui neaşteptată complexitate de articulaţii este astfel scoasă în relief, îl dă (2). Cîntărind cu spiritul exactităţii structura intervalică, tipul, frecvenţa şi proporţia lor, examinînd conturul melodic, modul de interconexiune al figurilor melodice, structura lor intimă, cercetătorul caută să stabilească constante şi formule, relaţii şi legi cu caracter cuprinzător. Meritorie prin metodele ei noi, analiza este grevată din păcate de un anumit caracter speculativ, o oarecare inclinaţie spre abstract, din care cauză obiectul este privit aproape mereu de la înălţimea unui punct de vedere teoretic generalizat. În legătură cu aceasta ne oprim la o observaţie de principiu. Deşi faptul artistic este, prin natura lui, o manifestare unitară, totuşi separarea, izolarea elementelor

https://biblioteca-digitala.ro

sale componente este ineluctabilă şi acceptată ca atare în scop de analiză. Ea poate merge foarte departe ; se pune întrebarea : pînă la ce punct metoda folosită rămîne aplicabilă cu un real profit şi altor manifestări, iar rezultatele unei astfel de investigaţii pot fi generalizate? Evident, gradul de adîncime al analizei trebuie să fie determinat de ceea ce urmăreşte cercetătorul. Oricum însă, se impune a avea mereu în vedere perspectiva valabilităţii rezultatelor obţinute prin analiza cantitativă care, la urma urmelor, furnizează cifre şi scheme brute (chiar dacă ele sînt de ordinul doi faţă de obiectul analizei) ce vor trebui supuse ulterior elaborării intelectuale.

O ultimă chestiune priveşte aportul mijloacelor pe care tehnica de astăzi le pune la dispoziţia transcriitorului. În ultimii ani procedeele de analiză şi transcriere fonică cu aparate electronice au concentrat din ce în ce mai mult interesul specialiştilor. Acestea au început să pătrundă în activitatea cotidiană a etnomuzicologilor, care descoperă în ele un auxiliar preţios. Creşterea vertiginoasă a operativităţii în transcriere şi gradul avansat de precizie — fapte care, în ultimă instanţă, contribuie la reducerea timpului cheltuit de către omul de ştiinţă în activităţile preliminare studiului propriu-zis — reprezintă avantaje ale aparaturii electronice care nu pot fi trecute cu vederea. La actualul nivel de dezvoltare a tehnicii mondiale, cele mai perfecţionate instrumente nu se pot însă dispensa de prezenţa cercetătorului, al cărui spirit de discernămînt este solicitat în permanenţă. De multe ori mijloacele noi nu îşi găsesc de la început posibilitatea celei mai adecvate folosiri. Să se compare, bunăoară, notaţia (1) din planşă cu restul transcrierilor şi se va vedea că, deşi datele au fost obţinute de la un aparat special, notaţia (1) este mai puţin plastică şi, aşa cum recunoştea prof. Seeger, conţine o cantitate de informaţie mai mică decît notaţia convenţională. Subliniem însă că aceasta este în primul rînd o carenţă a sistemului de notaţie ales. Tehnica de explorare a sunetului, acustoscopia, nu are decît de profitat de pe urma progresului realizat de electronica modernă. Astăzi, o transcriere riguros ştiinţifică reclamă un laborator care, pe lîngă echipamentul clasic, să fie utilat cu aparate absolut necesare pentru analizarea sunetului înregistrat : melograf, analizor de undă, filtre de frecvenţă, oscilograf mecanic (brush recorder).

Simpozionul de la Wesleyan University dovedeşte actualitatea şi acuitatea problemelor referitoare la transcriere şi analiză. Materialele publicate de revistă reprezintă, în ciuda unor obiecţii de principiu la care se expun, un bun început ce merită să fie continuat prin deschiderea unor dezbateri ample, cu participare internaţională, în legătură cu metodologia şi tehnica transcrierii. Ne exprimăm convingerea că simpozionul constituie o experienţă nouă şi interesantă, plină de învăţăminte, care, dincolo de variaţiile interpretării individuale, afirmă utilitatea şi însemnătatea obiectivă a operaţiilor de transcriere şi analiză în etnomuzicologie.

N. RĂDULESCU

Fr. J. Sulzer (1781) despre nai

Informaţiile etnografice şi folclorice din *Istoria Daciei transalpine* a lui Fr. J. Sulzer [1] n-au fost exploatate pînă în prezent în întreaga lor bogăţie. Din această cauză s-au tras uneori concluzii ce nu rezistă unei examinări atente, cum este cazul în unele probleme de organologie

[1] Sulzer, Franz Joseph, *Geschichte des transalpinischen Daciens... Erster oder geographischer Theil*, Wien, Rudolf Gräffer, 1781 (vol. I, II) — 1782 (vol. III); o copie a manuscrisului părţii a 2-a a lucrării (*Zweiter oder historischer Theil*) se află la B.A.R.P.R. — manuscrise germane, nr. 35.

https://biblioteca-digitala.ro

populară. Faptul se datorește pe de o parte limitării informației doar la un paragraf anume din volumele lui Sulzer [2], iar pe de altă parte unor interpretări necorespunzătoare date unor pasaje sau termeni din ele.

Despre naiul „valahilor" găsim următoarele cinci fragmente în *Istoria* lui Sulzer:

A. „...Alle diese Tänze werden entweder von Pfeiffe allein, oder von einer, höchstens zwo Violinen, und einer Maulorgel, oder Siebenpfeife (Syringa Panos) welche sie *Moskál* nennen, und manchmal auch von einem Hackbrette, anstatt dessen aber in der Walachey und Moldau von einer Mandore begleitet, wobey die eine Geige in der Oktave einklinget..." (vol. II, p. 417).

B. „...Uebrigens haben die Walachen, zumal diejenigen, so im Banate, Siebenbürgen, und walachisch-moldauischen Karpathen wohnen, anstatt des Moskals, dessen sich nur die Flächenbewohner der Walachey, und Moldau bey ihren Tänzen bedienen, ausser ihren Geigen, drey Arten von Flöten oder Pfeiffen, womit sie theils ihre Tänze, theils ihre Lieder blasen, oder aufspielen..." (vol. II, p. 419).

C. „...Ausser der Siebenpfeife, (Moskal) welche aber bey ihnen [ihnen = valahii transalpini, cf. frazei premergătoare] bis zwanzig Röhrchen, mithin eben so viele diatonische Töne hat, und mit Wachsstopfen in ihre halben Töne umgestimmt werden kann, einer stumpftönigen Mandore mit Darmseiten bezogen, die sie wie die Zythern mit einem Federkiele schlagen, dann der Geige, und der zur türkischen Feldmusik gehörigen Trompeten und Schallmeyen, kennen sie kein anderes Instrument..." (vol. II, p. 452).

D. „...Von dem chinesischen Instrumente, welches zuerst belobter Missionar Amiot *Koan-tsee* nennet, lässt es sich gar nicht zweifeln, dass es die Siebenpfeiffe der alten und neuen Griechen, und das *Muskal* der Türken, und der Walachen ist..." (vol. II, p. 505).

E. „...[Chinezii au] Eine Glockenmusik, die dem Karillon der flandrischen Glocken gleichet, eine Orgel aus Rohrpfeifen, woraus auch das walachische und griechische Moskal bestehet, Instrumente von Stein und Metallplatten..." (vol. II, p. 538).

Conținutul acestor citate se poate rezuma la următoarele:

1. Naiul se găsește în zona de cîmpie din Țara Românească și Moldova; românii din Ardeal, Banat și zona muntoasă a Principatelor nu-l cunosc;

2. Instrumentul se găsește și la alte popoare: greci, turci, chinezi;

3. Românii îl denumesc „moscal" („muscal");

4. El se utilizează într-o formație destinată cîntării la joc, cu componența: 1 (2) viori + nai + (uneori) țambal (mic) sau cobză [3];

5. Instrumentul este construit din tuburi de trestie, numărul acestora mergînd pînă la 20;

6. Astfel construit, naiul dă o scară diatonică care însă poate fi cromatizată prin introducerea unor dopuri de ceară.

În cele ce urmează vom discuta două probleme care au dat naștere la interpretări diferite.

a) Prima din ele s-a iscat din atribuirea unei accepțiuni necorespunzătoare termenului de „Flächenbewohner" [4] de către T. Burada. Plecînd de la traducerea strictă a cuvîntului [5], T. Burada deducea mai departe sensul de „muzicant neprofesionist", de unde concluzia că „...naiul în timpurile vechi nu se află de cât în mâna locuitorilor din șesurile Moldovei și Vala-

---

[2] El consacră un paragraf aproape exclusiv instrumentelor muzicale ale valahilor (*Ihre Lieder, und übrigen Tänze, nebst ihren Instrumenten*; vol. II, p. 414—419).

[3] Într-un articol nesemnat, *Geschichte der Musik in Siebenbürgen*, din „Allgemeine Musikalische Zeitung" din Leipzig, an XVI (1814) nr. 47, col. 786—787, este redată componența tarafului „în vechime" al românilor din Ardeal în felul următor: viori + 1 violoncel + 1 țambal + (uneori) nai. Apud: Habenicht, Gottfried, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*, în „Revista de etnografie și folclor", IX (1964), nr. 2, p. 159.

[4] Vezi fragmentul redat mai sus sub litera *B*.

[5] „Locuitor(i) de cîmpie".

https://biblioteca-digitala.ro

hiei, astăzi însă se află în mâna lăutarilor..."[6]. T. Alexandru, în *Instrumentele muzicale ale poporului român*[7], rectifică această interpretare, subliniind pe drept cuvînt faptul că Sulzer vorbește de cîntatul din nai *la joc*, deci la o ocazie care nu exclude, ci implică prezența muzicantului profesionist[8]. Avînd în vedere — pe de o parte — că Sulzer a avut un contact destul de superficial cu mediul rural[9], iar că — pe de altă parte — unii cercetători obiectează chiar împotriva prezenței naiului în componența tarafului de tip rural[10], se impune concluzia că Sulzer folosește termenul de „Flächenbewohner" doar în sensul *delimitării geografice* a ariei de răspîndire a instrumentului, neimplicînd deci accepțiuni de ordinul „lăutar" sau „țăran", muzicant „profesionist" sau „neprofesionist".

b) Cea de-a doua problemă asupra căreia atragem atenția a rezultat din omiterea completă a informației conținute în fragmentul redat de noi sub litera *C*. Trecînd-o cu vederea, atît T. Burada cît și T. Alexandru iau ca punct de plecare denumirea de „Siebenpfeife", folosită de Sulzer, trăgînd concluzia că la acea vreme naiul nu avea decît 7 țevi[11]. Interpretarea era cu atît mai ademenitoare cu cît și francezul M. Carra, contemporan cu Sulzer, pomenește naiul cu 8 țevi din Moldova[12]. Se impunea — în continuarea acestei interpretări — ideea unei evoluții rapide a instrumentului (datorită lăutarilor?) de la 7—8 la 18—23 de țevi în decurs de cca. un veac (deceniul 8 al secolului al XVIII-lea — deceniul 8 al secolului al XIX-lea)[13]. Or, textul lui Sulzer este fără echivoc : naiul avea și pe vremea lui pînă la 20 de țevi.

GOTTFRIED HABENICHT

Adrian Fochi, *MIORIȚA, TIPOLOGIE, CIRCULAȚIE, GENEZĂ, TEXTE*. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, Edit. Academiei R.P.R., 1964, 1106 p.

Motivul mioritic a constituit una din cele mai discutate probleme ale culturii românești, dar, în ciuda acestui fapt, a rămas una dintre cele mai puțin rezolvate. Cercetătorii, atît cei români cît și cei străini, au fost uimiți în primul rînd de „atitudinea senină" a ciobanului în fața morții și au crezut că de dezlegarea acestui mister depinde înțelegerea semnificațiilor ma-

---

[6] Burada, Teodor T., *Cercetări asupra dansurilor și instrumentelor de muzică ale Românilor*, în „Almanah musical", an III (1877), p. 74.

[7] București, E.S.P.L.A., 1956.

[8] Ibidem, p. 71.

[9] Iorga, N., *Istoria Românilor prin călători*, București, Casa Școalelor, 1928, ed. a 2-a adăugită, vol. II, p. 238.

[10] Ollănescu, Dimitrie C., *Teatrul la români*, Partea I, București, Ed. Acad. Rom., 1897, p. 149 : „...lăutarii de la sat nu cîntau decît din viori, din cobze, și *foarte rar din nai...*" (*subl. noastră — G.H.*) ; apud T. Alexandru, *op. cit.*, p. 144.

[11] Burada, T., *op. cit.*, p. 73 : „La început acest instrument a avut cinci, șase și apoi șepte țevi..." ; Alexandru T., *op. cit.*, p. 71 și 143.

[12] Carra, M., *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux provinces*, Iași, 1777 ; îl citează T. Burada (p. 73) cît și T. Alexandru (p. 71).

[13] Burada T., *op. cit.*, p. 74 ; Alexandru, T., *op. cit.*, p. 71. Nicolescu, Vasile, *Naiul — contribuție la cunoașterea instrumentelor populare*, în „Muzica", supliment 6/1954, e mai precaut și evită să determine momentul măririi numărului țevilor ; el reproduce doar (p. 11) după Burada că „la început, acest instrument a avut 5, 6 și apoi 7 țevi".

https://biblioteca-digitala.ro

jore ale baladei. Această uimire a generat multe interpretări controversate, unele din ele ajungînd pînă la proporţiile unor sisteme filozofice, şi a ridicat multe întrebări rămase fără răspuns. Cercetările cu adevărat competente au fost puţine la număr şi nu au abordat problema în toate aspectele ei fundamentale. Iată de ce monografia realizată de A. Fochi, precedată de studiul introductiv al lui P. Apostol şi urmată de o amplă antologie de texte şi documente, îşi găseşte în actualul context al cercetării culturii şi literaturii române o utilitate majoră.

Prin paginile cu caracter antologic, lucrarea lui A. Fochi pune la îndemîna cercetătorilor un material extrem de bogat, cuprinzînd 930 de documente dintre care : 702 variante complete, 123 fragmente şi 105 informaţii de circulaţie — un adevărat corpus al motivului mioritic. Materialul, organizat pe criterii geografice, este însoţit de un complex aparat tehnic, pe care autorul s-a străduit să-l adapteze atît naturii fenomenologice a motivului, cît şi cerinţelor impuse de stadiul actual al cercetărilor.

Monografia propriu-zisă reprezintă o atentă valorificare ştiinţifică a acestui material, comentariile, observaţiile şi ipotezele formulate de autor încercînd să surprindă întreaga varietate a aspectelor particulare pe care cele 930 de documente le pun în lumină. Pe o întindere de aproximativ 270 de pagini ni se dă o descriere completă şi riguros ştiinţifică a principalelor aspecte structurale şi fenomenologice caracteristice baladei în discuţie. În cuprinsul acestei descrieri, remarcabilă prin calitatea analizei, prin relevarea tuturor amănuntelor şi aspectelor capabile să ofere concluziilor de sinteză o puternică bază de argumentare ştiinţifică, autorul rezolvă în forme aproape definitive probleme de structură motivică şi poetică, de tipologie a variantelor, de circulaţie şi răspîndire geografică.

Atît studiul introductiv, cît şi monografia, mai ales prin prima ei parte, operează o reevaluare critică a cercetărilor şi opiniilor precedente, cu sublinierea rezultatelor valoroase de la care se poate porni în continuarea discuţiilor. Sînt relevante, în această direcţie, ascuţita analiză critică la care sînt supuse interpretările fataliste ale motivului, explicarea cauzelor concrete care au dus la asemenea interpretări şi valorificarea opiniilor care le-au combătut. În cadrul acestor reconsiderări apar însă şi unele stridenţe. A. Fochi manifestă la un moment dat o atitudine critică excesivă faţă de contribuţia lui O. Densusianu, acuzîndu-l pe acesta că „simplifică problema la maximum, reducînd-o la o problemă elementară" (p. 151). Ni se par, de asemenea, lipsite de temei observaţiile lui P. Apostol în legătură cu tăcerea „plină de tîlc" a lui Maiorescu care, în recenzia ediţiei din 1866 a colecţiei V. Alecsandri, „nici nu menţionează existenţa *Mioriţei*" (p. 30). Explicarea acestei tăceri prin faptul că eroul anonim al baladei este „înfăţişat tocmai în mijlocul preocupărilor de toate zilele", pe care esteţul junimist le concepea în afara artei, este evident forţată. Supărător de vulgarizatoare este la Pavel Apostol şi afirmaţia că „interpretarea Mioriţei... se integrează într-o problemă mai vastă", şi anume „poziţia în problema agrară" (p. 31). Problema mai vastă care a integrat interpretarea motivului mioritic nu poate fi restrînsă la „atitudinea faţă de problema agrară", ci trebuie înţeleasă prin prisma atitudinii faţă de popor în general. Mişcarea revoluţionară de la 1848 a descoperit în popor forţe inepuizabile şi a încercat o valorificare a lor pe plan politic şi cultural. Descoperirea valorilor culturale create de popor a însemnat pentru generaţia de la 1848 un mod de afirmare naţională şi singura cale spre făurirea unei culturi originale. Prin această perspectivă trebuie privită interpretarea motivului mioritic.

O menţiune aparte comportă modul în care este reconsiderată varianta publicată de V. Alecsandri. P. Apostol o consideră primordială. Judecînd lucrurile prin prisma problemei pe care o dezvoltă (*Motivul mioritic în cultura română*) această atitudine este justificată. Cînd se încearcă însă generalizarea acestui punct de vedere prin considerarea criteriului autenticităţii ca „fiind îngust-pozitivist", opinia îşi pierde, în parte, valoarea ştiinţifică. Criteriul autenticităţii nu este un principiu „îngust-pozitivist", ci un principiu fundamental, care permite justa evaluare a faptelor de folclor. În schimb, atitudinea lui A. Fochi ni se pare prea rigidă. După păre-

https://biblioteca-digitala.ro

rea lui, varianta Alecsandri nu poate fi neglijată dar „nici pusă deasupra tuturor celorlalte variante" (p. 129). Cînd analizăm receptarea culturală a motivului, considerarea acestei variante ca primordială se impune de la sine. Dar și în analiza fenomenului folcloric ca atare, influența pe care varianta Alecsandri a avut-o asupra circulației orale impune considerarea ei aparte. În nici un caz nu putem fi de părere cu afirmația că răspîndirea ei ar fi fost „fatală" evoluției motivului (p. 206, 208), sau cu încercarea de a diminua valoarea ei estetică. În multe cazuri varianta Alecsandri e socotită de A. Fochi ca fiind mai săracă (p. 295) sau mai puțin închegată (lipsită de relația logică dintre întrebare-răspuns, ceea ce diminuează caracterul dramatic al textului — p. 374) decît variantele orale.

Varianta publicată de V. Alecsandri trebuie înțeleasă în fond, ca și întreaga sa colecție, prin prisma fenomenului cultural care a îmbinat tradiția folclorică cu aspirațiile unei generații revoluționare și care trebuie considerat ca atare, în unicitatea sa și cu influența exercitată ulterior asupra evoluției culturii românești. În al doilea rînd, varianta Alecsandri reprezintă o sinteză artistică de mare valoare, relevantă tocmai prin unitatea și profunzimea expresiei lirice, prin maxima selectare și cizelare a mijloacelor de realizare. Iată de ce ea nu mai poate fi pusă pe același plan cu oricare altă variantă.

Aducînd în discuție un material extrem de bogat, supunînd unei analize atente variantele, temele și formele de expresie, monografia lui A. Fochi deschide drumuri noi spre rezolvarea marilor controverse care au caracterizat dezbaterile în jurul motivului mioritic. În materie de interpretare estetico-ideologică și genetică, marile probleme rămîn deschise, în ciuda senzației de rezolvare definitivă pe care o trăiește uneori autorul. Profundă prin caracterul ei analitic, lucrarea manifestă unele slăbiciuni atunci cînd încearcă să realizeze sinteze, să elucideze problemele fundamentale. Este interesant faptul că aceleași slăbiciuni se manifestă și în studiul introductiv al lui P. Apostol. Înseamnă că eforturile depuse au ridicat nivelul de rezolvare a problemelor pînă la un anumit stadiu, care ulterior va trebui depășit.

Eforturile de descifrare a semnificațiilor majore se concentrează în jurul a două elemente centrale : atitudinea ciobanului în fața morții și alegoria nupțială a morții — cele mai viu și controversat discutate în trecut. Exegezele întreprinse aduc, fără îndoială, date noi în rezolvarea problemei sau revalorifică cu noi supliniri opinii mai vechi, dintre care unele de o importanță covîrșitoare. E remarcabilă, de exemplu, sublinierea faptului că în contextul baladei nu moartea este acceptată, ci posibilitatea ei obiectivă — ceea ce nu implică o atitudine de resemnare. Textul relevă acest lucru printr-o particularitate stilistică esențială : pînă la testamentul ciobanului totul se desfășoară pe planul real ; testamentul ciobanului și toate motivele pe care le implică sînt proiectate pe un plan ipotetic. În dezvoltarea demonstrațiilor pe care le fac, autorii recurg însă și la o serie de explicații și argumente slab fundamentate, unele din ele pornind de la prejudecăți mai vechi, altele de la simplificări nepermise ale faptelor.

Există o tendință de a se acorda elementului epic prea multă atenție în interpretarea semnificațiilor baladei. Prejudecata pornește de la Ov. Densusianu, care privea procesul de liricizare a *Mioriței* ca pe un fenomen de relativă degradare și încerca să-și imagineze o formă primară cu un epic robust și bine închegat. Rezultatul acestor exagerări îl constituie inutilele supoziții pe baza „superiorității numerice" a ciobanilor care urzesc complotul, ceea ce ar explica reacția victimei, sau absurdele presupuneri despre felul în care ar fi reacționat eroul mioritic dacă conflictul epic ar fi fost finalizat. Asemenea supoziții deschid calea unor speculații ca cea susținută de A. Fochi la p. 260 : „Atitudinea lui [ciobanului] este dictată nu de problema raporturilor sale cu ceilalți ciobani, raporturi care desigur se vor transforma într-o luptă de apărare..., ci este determinată de modul cum s-a manifestat oaia și de ceea ce crede el despre oaie...". În treacăt fie zis, puținele variante care finalizează totuși conflictul îi dau rezolvări deosebite, lucru care face și mai inutile speculațiile de acest gen. În fond, mai ales prin formele ei baladice,

https://biblioteca-digitala.ro

Miorița este o creație esențial lirică, în multe variante conflictul dintre ciobani, singurul element epic mai consistent, apărînd numai ca un pretext pe care se desfășoară reacția lirică a eroului. Constatarea deosebit de interesantă că în unele variante ciobanul vorbește despre moarte, nu despre „omor însuși", ar putea fi explicată tocmai prin acest lucru. Tendința de a exagera importanța cadrului epic îl determină însă pe A. Fochi să considere variantele în care ciobanul se referă direct la omor ca fiind superioare celorlalte, ele i se par mai organice, întrucît referirea la omor este cerută de conflict. În contrast cu ele, variantele în care ciobanul se referă la moarte în general i se par mai puțin organice, fuziunea dintre episoade nefiind completă, fapt care ar provoca „neconcordanța dintre discursul oii și discursul ciobanului". Este cazul să reamintim că astfel de contradicții, asemenea amneziilor de care vorbea G. Călinescu (vezi *Estetica basmului*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1957, nr. 3—4, p. 397), nu afectează totdeauna organicitatea creațiilor folclorice, ba uneori pot juca un rol în potențarea expresiei artistice.

De la D. Caracostea este preluată și continuată, în schimb, tendința de a simplifica lucrurile prin eliminarea motivelor „necaracteristice" *Mioriței*. P. Apostol decretează și el episoadele referitoare la alegoria morții și la maica bătrînă ca necaracteristice motivului mioritic, iar A. Fochi, după ce exclude din discuție temele 13—16 („alegoria morții" și apoteoza ciobanului), consideră episodul maicii bătrîne ca motiv-copulă, care „nu are alt rol decît de a fi apropiat conținutul ritual al bocetului de înțelesul funerar al „testamentului ciobănesc" și explică asimilarea lui prin nevoia de a menține ideea tinereții ciobanului (p. 545). Pe de altă parte, același autor recunoaște importanța acestui episod în realizarea integrală a mesajului mioritic și atunci nu înțelegem utilitatea limitărilor pe care le operase anterior. Dacă plecăm de la interpretarea fundamentală propusă de Caracostea, după care semnificația centrală a baladei o constituie atașamentul ciobanului față de munca lui și față de natura în mijlocul căreia trăiește, și dacă vom lărgi această interpretare, descifrînd în imaginile baladei feeria vieții însăși, afirmarea impetuoasă a dorinței de a trăi, vom recunoaște în episodul maicii bătrîne unul din elementele simbolice care alcătuiesc orizontul de viață al eroului mioritic. Interpretarea lui D. Caracostea o regăsim, de altfel, și în paginile monografiei lui A. Fochi, în reformulări care îi adîncesc semnificațiile și îi subliniază noi valențe, tocmai prin specificarea rolului celor trei episoade care „pun în lumină conținutul testamentului ciobanului, creîndu-i perspectivele dramatice și atmosfera lirică" (p. 223). Față de asemenea observații valoroase, limitările comentate mai sus creează contradicții supărătoare, care slăbesc unitatea de ansamblu a opiniilor.

Tendința de simplificare a interpretării se manifestă și prin încercarea de a nega caracterul alegoric al motivului nunții mioritice. Analizînd baza etnografică a motivului, A. Fochi crede că „imaginea studiată nu este o simplă figură de stil, ci reflectă întru totul conținutul ritualului nunții mortului". « Cu aceasta am înlăturat *definitiv* din discuție — afirmă categoric autorul, *așa-zisa* „alegorie a morții" » (p. 250). O abordare mai realistă a problemei în discuție ne-ar ajuta să constatăm că însuși ceremonialul ca atare reprezintă o alegorie ale cărei semnificații trebuie înțelese în toată complexitatea lor. Cu atît mai mult va avea un caracter alegoric transfigurarea poetică a acestui ceremonial, prin includerea lui într-un sistem de corelații estetice cu celelalte motive mioritice. De aceea, concluzia la care se ajunge prin această simplificare („Ciobanul din *Miorița* nu dorește moartea pentru că aceasta ar fi, în concepția lui, identică cu nunta ; el dorește numai să i se îndeplinească acel ceremonial funerar care convine situației sale specifice de nelumit", p. 529) mi se pare ea însăși neconcludentă. Aceeași impresie ne-o creează și raportarea *Mioriței* la ideea că poporul român acceptă moartea ca pe un fenomen firesc, întrucît în baladă reacțiile lirice sînt provocate de posibilitatea unei morți premature, considerată de filozofia populară ca pe o întrerupere a cursului normal al

https://biblioteca-digitala.ro

existenţei, deci ca pe un fenomen nefiresc. Acest sentiment explică în ultimă instanţă şi ceremonialul moarte-nuntă.

În paginile celor două lucrări în discuţie întîlnim destul de frecvent şi intenţia de a surprinde în desfăşurarea baladei mioritice, sau numai în unele variante ale ei, conflictele de natură socială. Constatările care se fac în această direcţie aduc o contribuţie importantă la adîncirea conţinutului *Mioriţei*, în aspectele lui cele mai diverse. Uneori explicaţiile alunecă însă pe o pantă sociologizantă. Astfel, P. Apostol pune în legătură epoca de formare a motivului mioritic cu „zguduirea socială produsă de descompunerea forţată a satului patriarhal de obşte", argumentînd această ipoteză prin interpretarea omorului plănuit de ciobani ca folosire a „silniciei" caracteristice procesului de lichidare a proprietăţii obşteşti. Nu epoca în care este plasat momentul genetic, ci argumentaţia folosită este inacceptabilă, pentru că nici una din variantele versiunii colind sau versiunii baladă a *Mioriţei* nu implică un conflict între proprietatea obştească şi cea privată. Aceeaşi ipoteză revine în analiza variantei lui G. Dem. Teodorescu. Autorului i se pare că varianta „dezvăluie substratul social al răzbunării „slugilor de nouă ani" împotriva stăpînului lor" şi, constatînd uimit, că într-un mod cu totul neaşteptat în folclor, stăpînul „a devenit obiectul compătimirii", crede că a găsit o nouă explicaţie a momentului genetic : în epoca de formare a relaţiilor feudale „contradicţiile de clasă... n-au produs încă acea degradare a exploatatorilor", fapt care ar explica „îmbinarea prezentării realiste a conflictului de clasă [în *Mioriţa*] cu menţinerea tonului panegiric" faţă de stăpînul ucis (p. 108).

Logica acestor explicaţii din urmă contrazice logica explicaţiei anterioare. În altă ordine de idei, constatăm că ea este generată de o cunoaştere insuficientă a materialului. O analiză mai atentă a variantelor demonstrează că motivarea conflictului pe baza raportului stăpîn-slugă este rară şi relativ recentă ; ea nu aparţine perioadei genetice a *Mioriţei*. A. Fochi, perfect cunoscător al materialului, constată de altfel raritatea cazurilor în care conflictul economic evidenţiază o ierarhie stăpîn-slugă, dar cade în greşeala de a-i acuza pe informatori că nu adîncesc suficient acest lucru, netrecînd „dincolo de formula schematică şi declarativă a unei opoziţii antagonice". Minat de această nesatisfacţie, autorul consideră puţinele variante în care conflictul e motivat prin raportul stăpîn-slugă, ca reprezentînd „momentul cînd forţa creatoare a individului se descătuşează din canoanele rigide ale tradiţiei şi reuşeşte să exprime punctul de vedere al eroului" (p. 419). Eroarea porneşte de la aceeaşi exagerare a importanţei cadrului epic în interpretarea mesajului mioritic. Este evident că motivarea socială a conflictului e rezultatul adîncirii luptei de clasă, dar tot atît de evident este şi faptul că în variantele de acest gen apare o contradicţie între structura epică, relativ actualizată şi mesajul liric al baladei, contradicţie care rupe formal coeziunea internă a baladei, dar care nu-i distruge unitatea semnificaţiei estetico-ideologice, tocmai pentru că conflictul epic reprezintă numai un pretext, a cărui legătură cu desfăşurarea expunerii lirice a slăbit în aşa măsură încît unii interpreţi nu o mai sesizează.

Problemele de geneză sînt mult mai bine tratate în monografia lui A. Fochi, mai ales prin argumentarea bogată şi solidă a ipotezelor. Există însă şi aici un tribut pe care autorul îl plăteşte folcloristicii pozitiviste, şi anume cramponarea de teoria „faptului real", autentic, care trebuie să fi stat la baza genezei baladei, sau să fi determinat un moment esenţial în evoluţia ei. Autorul revine frecvent asupra acestei probleme şi o discută insistent (vezi p. 531—533, 563), de multe ori contradictoriu. Pe de altă parte, autorul însuşi constată că motivările diferite ale omorului plasează conflictul mioritic în epoci deosebite. În acest caz, ne întrebăm de ce trebuie să singularizăm un tip de conflict a cărui existenţă Densusianu o constata în întreaga istorie a păstoritului ? Nu poate fi vorba de un fapt real, particular, ci de un fapt generic, de un şir lung de fapte reale asemănătoare, care în fiecare epocă sînt altfel motivate şi conţin alte semnificaţii sociale. Chiar dacă ne vom referi numai la motivarea economică a omorului, caracte-

https://biblioteca-digitala.ro

ristică mai ales versiunii baladă, putem recunoaște și aici un fenomen frecvent, care trebuie să se fi manifestat de nenumărate ori în lunga istorie a păstoritului românesc. Iată de ce M. Sadoveanu nu s-a simțit obligat să respecte, în epopeea sa de tip mioritic, detaliile concrete ale conflictului epic, așa cum sînt sugerate de baladă.

Am insistat mai mult asupra acestor aspecte nu pentru a diminua importanța monografiei, ci pentru a reliefa acele probleme ale interpretării mesajului mioritic care, după părerea noastră, comportă încă discuții. În ceea ce privește lucrarea, credem că ea suferă în primul rînd de lungime. Lungirea inutilă a unor comentarii a determinat abordarea contradictorie a unor probleme esențiale, împiedicînd astfel unitatea concluziilor de sinteză. Această impresie ne este întărită de lectura capitolului respectiv din *Istoria literaturii române*, vol. I, unde concizia l-a obligat pe autor să selecteze rezolvările cele mai adecvate ale problemelor și l-a scutit, în consecință, de contradicții.

În ciuda tuturor acestor deficiențe, monografia lui A. Fochi se impune atenției noastre, ea constituind o contribuție importantă la rezolvarea uneia din marile probleme ale culturii românești.

PAVEL RUXĂNDOIU

„*STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*", *Seria: Artă plastică*, tom. 11, 1964, nr. 1, p. 184

Este bine să se remarce de la bun început faptul că urmînd și dezvoltînd vechea tradiție de a apare bienal, Revista S. C. I. A., nr 1/1964 aduce în publicistica de specialitate un element nou și anume împărțirea revistei pe ramuri de cercetare : seria „Arta plastică" și seria : „Teatru-muzică-cinematografie". Totodată, trebuie remarcat că noile serii coincid cu aniversarea a douăzeci de ani de la eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist, fapt care-i oferă lui Florea Bobu Florescu prilejul să redacteze un articol închinat realizărilor și valorificărilor cercetării artei populare în ultimele două decenii. Se explică prin aceasta scopul revistei și anume : ce au adus nou cei douăzeci de ani în domeniul cercetării artei în general și în domeniul cercetării artei populare în special.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra revistei se poate constata că, din punct de vedere al tematicii, articolele sînt dispuse în patru părți distincte : 1) „Studii", 2) „Note și documente", 3) „Cronici" și 4) „Recenzii și note de lectură".

Din lectura integrală a revistei se desprinde o caracteristică principală, cu funcția de liant între articole. Este vorba de faptul că majoritatea articolelor au ca temă principală valorificarea moștenirii cultural-artistice, insistînd asupra legăturii între arta populară și arta cultă : *Privire generală asupra realizărilor în domeniul cunoașterii și valorificării artei populare românești în ultimele două decenii (1944—1964)*, de Florea Bobu Florescu, *Moștenirea artistică în domeniul artei populare*, de Paul Petrescu, *Cercetări de artă medievală românească în anii puterii populare*, de M. A. Musicescu, *Case noi țărănești*, de Paul Stahl. Celelalte articole ating și ele parțial această problemă.

Din toate articolele se desprinde cu necesitate interdependența între cercetările teoretice și cele practice, punîndu-se accentul pe baza metodologică a observației de teren.

Florea Bobu Florescu, răspunzînd întrebării ce au adus nou cele două decade de la Eliberare, arată că : „cercetarea științifică a artei populare, care se întemeiază pe observația pe teren

https://biblioteca-digitala.ro

a creațiilor, confruntate cu datele arheologice și istorice s-a inițiat în țara noastră abia după 23 August 1944". (p. 8). Se poate trage deci concluzia, neafirmată de autor, că cercetări de teren au existat și în trecut, dar după Eliberare ele se fac în baza noii metodologii marxist-leniniste. De asemenea, remarcă indiscutabilul fapt că, dacă în unele domenii ale artei populare (cel mai favorizat domeniu fiind ceramica) — au existat și în trecut asemenea cercetări, cele actuale sînt „sistematice" (p. 10). Astfel, cercetările asupra ceramicii se fac pe centre de ceramică „cu scopul de a determina specificul ceramicii produse în ele" (p. 12).

În alte domenii, fie că a fost vorba de port, de broderii sau de ceramică etc., s-a pus problema genezei lor pe baza studierii comparativ-istorice. De asemenea, ca un element nou, atenția cercetătorilor a fost atrasă și de centrele specializate de artă populară, cum ar fi centrul de sumănari de la Sîrbești, de lîngă Beiuș și centrul de marame de la Lerești și Valea Mare, aproape de Cîmpulung-Muscel.

În cadrul cercetărilor teoretice, „abia în anii puterii populare — se spune în articol — apar pentru prima dată tipărituri de colecții despre arta populară" (p. 14). „Catalogul ilustrat", întocmit de colectivul științific al Muzeului de artă populară, apărut în 1949, colecția „Caiete de artă populară", colecția „Studii de artă", sau „Artă populară și etnografie", în care au apărut două volume, constituie numai o parte din activitatea publicistică de specialitate a Academiei R.P.R. și a muzeelor, dar care apare „ca un fapt absolut nou ca preocupări și volum, în raport cu ceea ce s-a făcut înainte de 23 August 1944" (p. 14).

Aceeași problematică o adoptă Paul Petrescu în articolul său, în care trebuie subliniată, de la bun început, concepția sa pozitivă asupra artei populare. El susține că arta este „o categorie istorică în permanentă devenire", din care cauză moștenirea culturală trebuie preluată selectiv. „Esențial în preluarea moștenirii artistice este aprecierea utilității și a eficienței elementelor culturale vechi în construirea culturii noi" (p. 38). Considerînd această concepție ca o bază marxist-leninistă de cercetare, Paul Stahl ne prezintă, la rîndul său, un studiu comparativ-istoric. Vechile tipuri de case țărănești au constituit doar scheletul, pe care cresc și se dezvoltă elementele arhitecturale ale caselor noi, ce dau o caracteristică bine determinată caselor țărănești din secolul al XX-lea. Evoluția se constată în privința planului, a tehnicii de lucru și a decorului caselor țărănești (ornamentări, aplicații murale, arcade). Astfel, ca o consecință imediată a creșterii bunăstării poporului apar numeroase case etajate, dezvoltate din casele joase. Autorul observă două etape în evoluția funcționalității încăperilor țărănești : pentru prima etapă prezintă trecerea de la casa monocelulară, care înglobează toate funcțiile, la casa bi sau pluricelulară, în care funcțiile încăperilor se specializează. Pentru a doua etapă se prezintă transformarea funcțiilor clasice ale vechii case țărănești, în vederea asigurării optime a condițiilor superioare de viață. În secolul al XX-lea apar materiale noi : pentru pereți — cărămidă și piatră ; pentru acoperiș — țiglă și tablă ; iar în interior, pentru mobilierul lor rudimentar, scund, fixat adesea în podea sau perete — mobila modernă confecționată în fabrică. „Locuințele noi țărănești, continuînd cel mai adesea o tradiție bazată pe forme vechi, au putut fi adaptate progresiv unor condiții de viață superioare" (p. 33).

Analizînd metodologic problema valorificării moștenirii artistice, cercetători ca : Paul Petrescu, Florea Bobu Florescu sau Maria Ana Musicescu au ajuns la concluzia că, elementele valoroase ale trecutului pot fi cunoscute, menținute, îmbogățite și popularizate prin : organizarea expozițiilor, editarea unor volume cu caracter de manuale, a unor colecții despre arta populară, organizate de către Academia R.P.R., de către Casa Centrală a Creației, de către Casele de creație regională, întreprinderile cooperatiste al U.C.E.C.O.M., precum și de către organele de propagandă culturală ale întreprinderilor de industrie ușoară, producătoare de bunuri de larg consum.

https://biblioteca-digitala.ro

O nouă contribuţie în problema selectării şi valorificării moştenirii artistice o aduc muzeele etnografice şi de artă populară din ţară, precum şi institutele de cercetări ştiinţifice, de istoria artei şi Institutul de etnografie şi folclor.

Acţiunea de valorificare a artei populare are ca scop crearea unui stil original, educarea estetică a oamenilor muncii, precum şi posibilitatea de a da o imagine clară asupra dezvoltării social-istorice a diferitelor genuri de artă. „Acţiunea de valorificare a moştenirii artistice în domeniul artei populare trebuie însă să ţină seama de caracterul fundamental al artei populare, acela de a fi o categorie istorică" (Paul Petrescu, *art. cit.*, p. 47).

Din celelalte capitole, mai importante pentru istoria artei sînt : *O sculptură de artă populară în lemn din 1820*, de Emil Vîrtosu, *Un sculptor în lemn din sec. XVI-lea: maistorul Dosoftei*, de Ion Radu Mircea, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*, de Vasile Drăguţ, precum şi *Date noi cu privire la pietrele de mormînt ale lui Matei Basarab şi ale familiei sale*, de Pavel Chihaia.

Emil Vîrtosu ajunge la concluzia că piesa sculpturală analizată, prin migala şi corectitudinea execuţiei ei este „o remarcabilă lucrare de artă populară făurită, probabil, pe Valea Teleajenului :" (p. 94), în anul 1820.

Ion Radu Mircea, analizînd opera maistorului Dosoftei ajunge la concluzia că arta sculptării lemnului reprezintă : „una din expresiile cele mai caracteristice şi mai tradiţionale ale viziunii artistice a ţăranului romîn". Opera „maistorului Dosoftei" vădeşte îmbinarea organică între tradiţia iconografică şi realitatea de la jumătatea secolului al XVI-lea. „Ea constituie unul dintre cele mai vechi exemple de depăşire a canonului bizantin prin introducerea unor elemente autohtone, fie de origine cultă, fie de origine populară şi, pe de alta, printr-o interpretare personală a anumitor teme tradiţionale sau prin adăugirea altora pe de-a-ntregul noi, legate de viaţa mănăstirească a Moldovei acelor vremuri" (p. 95).

Lucrarea se impune prin măiestria şi fineţea cu care sînt redate personajele şi ansamblul. Apar o serie de elemente „munteneşti, italiene şi poate ruseşti" (p. 101), ceea ce dovedeşte „o mai largă cunoaştere a lumii artistice a vremii în care trăieşte" (p. 101). În privinţa sculpturilor murale ale bisericii fortificate din Homorod, Vasile Drăguţ arată că ele marchează trecerea de la stilul romanic la cel gotic. Date stilistice de factură romanică persistă pînă către sfîrşitul secolului al XVI-lea, cînd în Transilvania pătrund şi forme ale stilului pictural italian. La hotarul dintre secolul al XIV-lea şi al XV-lea, în Transilvania apare un stil originar, din Boemia, prin intermediul Slovaciei.

Articolele cuprinse în „Cronică" relevă de asemenea legăturile etnografice pe care ţara noastră le are cu alte ţări de democraţie populară (R. S. Cehoslovacă, R. P. Bulgară, R. P. Polonă etc.).

MONICA BUDIŞ

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica de note și recenzii, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

În nr. 6 al fiecărui an revista publică *bibliografia curentă a etnografiei și folcloristicii*, din Republica Populară Română, pe anul precedent.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie, Circulaţie, Geneză, Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români** (sec. XIX — începutul sec. XX), 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cînteecle de lume" şi folclorul Bucureştilor. Studiu istoric critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 2 p 117—226, Bucureşti, 1965

I. P. I. — c. 856 | 43.407 | Lei 12.